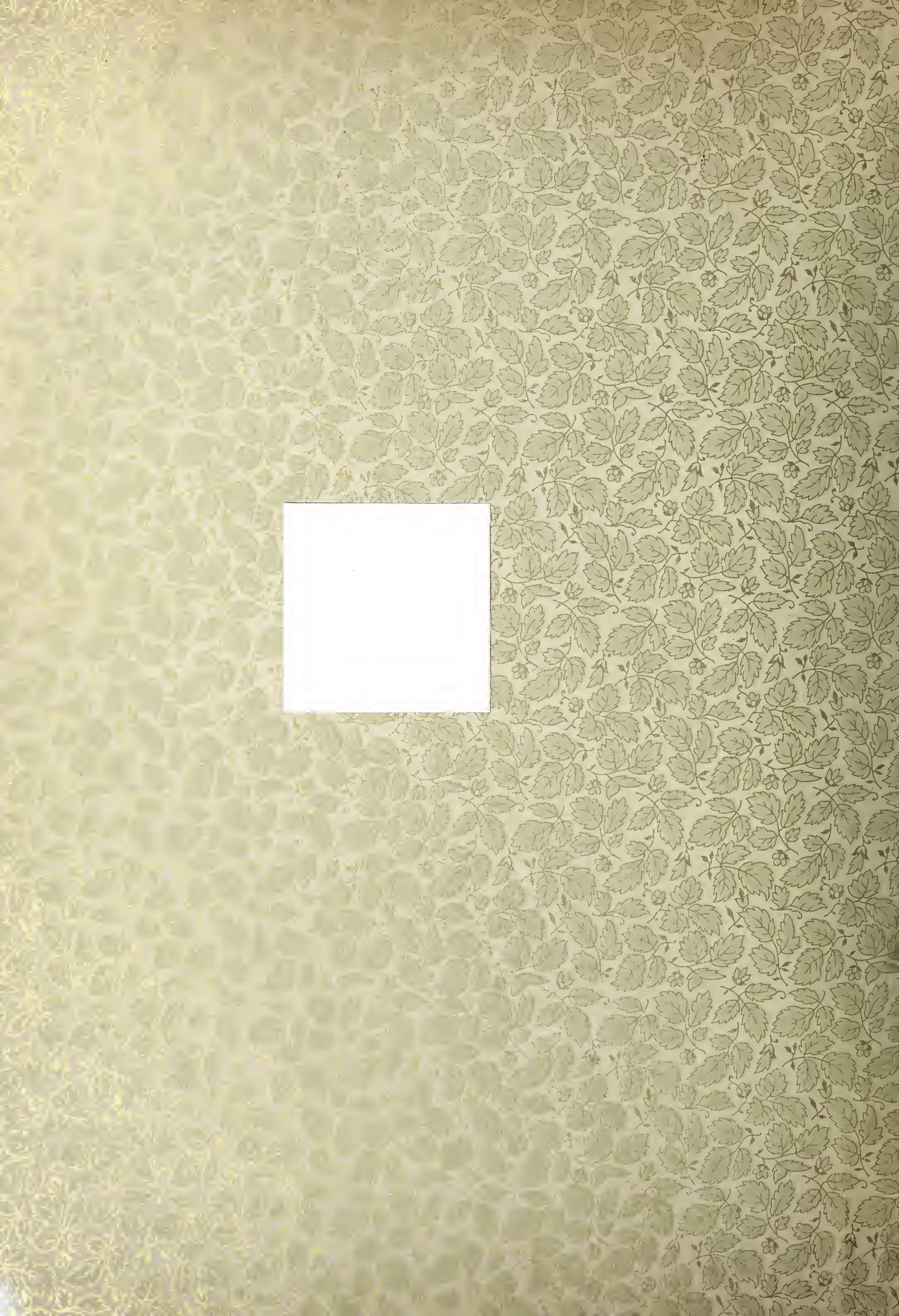
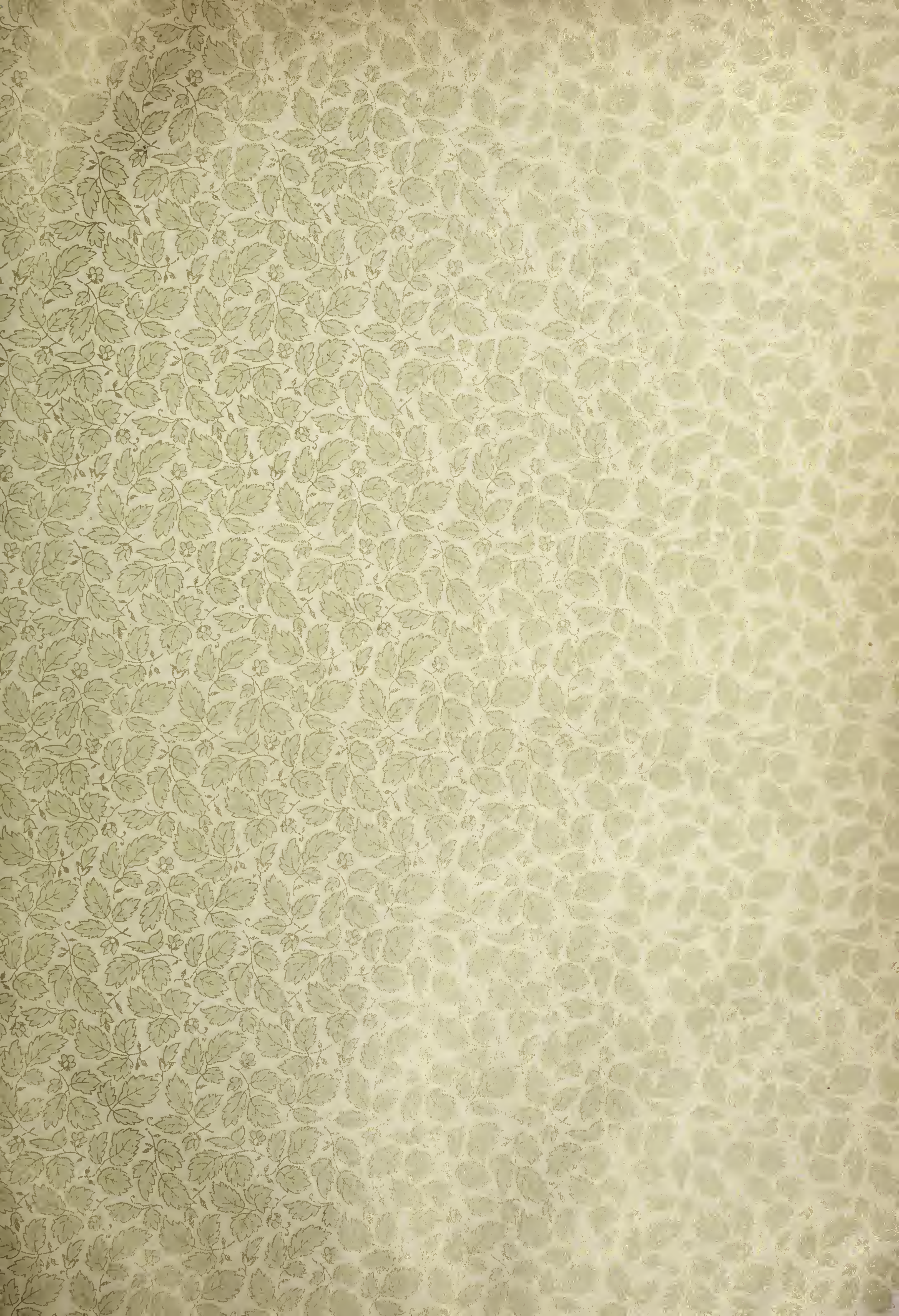










DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE ILLUSTRIRTE MONATSSCHRIFT

FÜR

MODERNE KUNST.



MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G.

1892.

E. MÜHLTHALER's KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, MÜNCHEN



ADOLF MENZEL.

VON

CORNELIUS GURLITT.

Als vor einigen Jahren der «Tannhäuser» — oder war's der «Lohengrin»? — in Paris zuerst aufgeführt werden sollte, machte sich bekanntlich die Patriotenliga das Vergnügen, Wagner auszupfeifen. Ob das schön von ihr war oder nicht, haben wir hier nicht zu untersuchen. Die Einen in Paris sagten, die Politik gehöre nicht in's Bereich der Kunst, die Anderen entgegneten, der urgermanische Meister gehöre nicht nach Paris; seine Musik sei für Frankreich gefährlich, weil sie gut sei. Hätte er schlechte Musik gemacht, so wäre vom patriotischen Standpunkte Nichts gegen ihn zu sagen; sein Werk sei zum Verbrechen am französischen Geiste geworden, weil es so gross sei. Je besser die Musik, desto schriller die Pfeife! Die deutschen Zeitungen nahmen damals den regsten Antheil an den Pariser Vorgängen, einen regeren, als mir klug zu sein schien. Ich erinnere mich deutlich der Pariser Depeschen eines grossen deutschen Blattes.

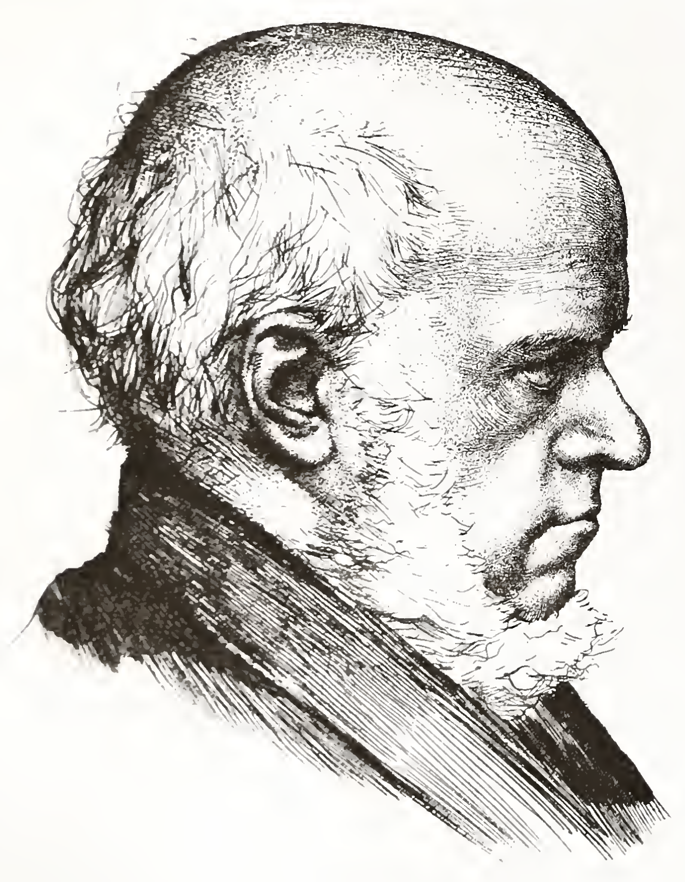
Da hiess es etwa:

«8 Uhr 30 Min. Die Ouverture ist mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Alles scheint gut zu gehen. Die Zischer sind vom Applaus übertost worden.»

«9 Uhr 10 Min. Der erste Akt endete mit grossem Erfolge. Allgemein wurde die Musik als eine grossartige Leistung anerkannt. Das Zischen, ja, laute Pfeifen, welches leider den Beifall beeinträchtigte, gilt nicht der Tondichtung, sondern ist auf Rechnung einiger fanatischen Politiker zu setzen, welche . . . . .»

Und so fort — bis endlich feierlich betheuert wurde, Paris habe Wagners Musik für erträglich befunden, nur

ein Paar böse Buben haben von Wagner, dem Deutschen, Nichts wissen wollen. Die Oper hätte sonst entschiedenen «Erfolg gehabt!» So lautet der technische Ausdruck. Und die deutsche Zeitung zeigte sich über dieses Ereigniss sehr befriedigt! Wären jene bösen Buben



K. Stauffer-Bern. Adolf Menzel.

nicht gewesen, so hätte Wagner selbst in Paris der Erfolg nicht gefehlt. Nun, seit in Frankreich die «Patrioten» in den Winkel gedrückt sind, ist der «Erfolg» thatsächlich eingetreten. Darob grosse Seligkeit in unserer Presse! Gott sei Dank, Wagner gefällt den Franzosen: Man sieht, dass er ein grosser Künstler war.

Es gibt einen deutschen Künstler, der den Franzosen schon früher gefiel als Wagner, ja dem sie früher huldigten, als wir selbst. Auch er hat jetzt durch die ganze Welt Erfolg. Es wird keine Ausstellung geben, die nicht mit höchstem Dank Bilder von Adolf Menzel aufnimmt, keine Kunstgeschichte der neueren Zeit, die ihn nicht rühmend nennt. Alle diejenigen Leute, welche den Werth des Meisters nach der Menge seiner Anhanger und nach dem Lärm von deren Huldigungen abwägen, werden Menzel für einen ausserordentlich grossen Mann schätzen. Sie haben auch schon die Handhabe gefunden, um die höchsten Schrilltöne aus der Jubelklarinette ihm zu Ehren hervorzubringen.

Aber mir wird immer etwas bange bei solchen Huldigungen. Wie schön wäre es, wenn die grosse Menge des Volkes in Deutschland, wie in anderen Ländern, wirklich Menzel's Werke so ausserordentlich vor anderen bevorzugen wollte. Wenn wir wirklich schon so weit im Kunstverständniss wären, dass sein kühler, ernster und doch so heiter wirkender Naturalismus als schön von der Mehrzahl seiner Betrachter erkannt werde, wenn selbst unsere Kritik wirklich auf Menzel's Werke sich mit Begeisterung stürzte — auch wenn er einmal vergässe, seinen Namen unter seine Blätter zu schreiben.

So oft ich im Lande herumhöre, was man über Menzel verwandte Meister sagt, überkommen mich rege Zweifel: den berühmten Meister lobt man, Leute, die in seinem Geiste arbeiten, findet man abscheulich. Sollte nicht sehr viel von der Begeisterung erlogen sein — oder wenn nicht erlogen, so doch anerzogen, von Aussen beigebracht, nicht aus dem Innern geboren? Der Erfolg ist da, alle Welt sagt: Menzel ist einer unserer ersten Meister, vielleicht der erste. Also wäre es ungebildet, sich nicht von ihm einnehmen zu lassen. Thun wir es also, suchen wir nach dem Wege, dass er uns gefalle! Da hat er vor Allem einen Zug: Er ist geistreich. Man braucht blos seine «Adressen» anzusehen, die Fülle von beziehungsreichen Gedanken, die er auf einige Quadratzolle Papier zusammenzudrängen vermag; das kann so leicht kein Anderer. Und dann ist er ein Patriot! Er hat uns Friedrich den Grossen geistig nahe gebracht durch seine Kunst. Also der geistvolle, preussische Meister ist's, den man zu schätzen hat.

Aber nun sehe man einmal die Blätter durch, welche wir heute unseren Lesern vorlegen: Sind sie geistvoll im Sinne der Adressen, d. h. voller Beziehungen zu den höchsten Dingen? Ich glaube nicht. Sind sie preussisch, wird uns durch sie die Entwicklung unseres Staatswesens klarer? Ich glaube es noch weniger. Die Auswahl der Blätter machte eine Hand, welche sicher nicht feindselig gegen Menzel war: Sie sind entnommen jener Sammelausstellung, die unter des Meisters eigener Mitwirkung diesen Sommer in München veranstaltet

wurde; sie stellen diese Ausstellung sogar in ihren Hauptstücken ziemlich vollständig dar. So werden denn Viele zu ihrem Schmerz durch unsere Blätter die ihnen schon bequem gewordene Handhabe verlieren, um Menzel's gefeierter Kunst nahe zu kommen. Der «Erfolg», welchen seine Blätter hier haben, fürchte ich, ist für Viele ein Kopfschütteln!

Nun gut, sehen wir uns den Meister, wie er sich in unseren Blättern bietet, etwas näher an. Sie sind zusammengestellt aus so ziemlich allen Jahrzehnten seines Lebens, von den Blättern, die er 1839 bis 1840 für ein Werk über die Gemäldegalerie in Dresden zeichnete, bis zu der Scene im Biergarten, welche die Unterschrift 1891 trägt. Also fünfzig Jahre künstlerischer Entwicklung!

Kunst soll doch dem Menschen Schönes bieten, ihn erfreuen! Ich sehe im Geiste die Meisten in diesen Blättern nach dem Schönen suchen. Da sind die Landschaften: Ein Blick aus dem Fenster des dritten Stockes auf eine Allee; Morgengrauen im tiefen Schnee; zwischen Bretterzäunen auf der engen, frei geschaufelten Bahn, eine Anzahl vom Maskenfest Heimkehrender, darunter zwei schwer Betrunkene; zwischen dem wirren Geäste der Bäume, Nachbargärten und Häuser. . . . . . . Ist das schön? Oder eine andere Landschaft: Wieder ein Blick aus dem dritten Stock eines Berliner Hauses; zur Seite eine fensterlose Hauswand, vorn ein Zaun. Man blickt über einen nüchternen, feuchten, nur von einem Paar Hühner belebten Hof in einen Garten mit ein Paar nicht eben üppiger Bäumen: Das ist Alles!

Adolf Menzel. Studie.

Oder die vielen Bilder aus dem Tagesleben, Blicke in einen Wirthshausgarten, auf die Strasse! Sind die Menschen schön, sind sie auch nur anmuthig, sind die Gegenstände geistreich, eines grossen Künstlers würdig? Warum sucht er sich Männer aus, denen nicht einmal die Hosen gut sitzen und Frauen von zweifelhaften Jahren und zweifelhafter Schönheit? Und dann die Malweise: Viele von uns haben ja Etwas über die Gesetze der Kunst gelesen. Wo bleibt die Komposition, jener systematisch-pyramidale Aufbau; wo die durchdachte Linienführung, das Verzichten auf das Nebensächliche, die strenge Wahl der reinen Form; wo die Harmonie und Leuchtkraft des Einzeltones? Wo bleibt alles das, was wir so lange und begeistert als Zielpunkt echter Kunst betrachteten?

Es wird mir von Vielen schwer, zu verstehen, dass ihnen, wenn sie redlich sich selbst prüfen, Menzel gefällt. Ich habe von Manchen in vertraulichen Stunden auch klipp und klar das Gegentheil gehört. Da war ich einmal unter einer Anzahl Maler von Namen: Erst fing einer an über die Gestalt des alten Kaisers Wilhelm auf einem Menzel'schen Bilde zu sprechen:

«Sehr interessant!» sagte er mit einem prüfenden Blick auf die Tischgenossen.

«Hm!» nickte ihm der und jener zu.

«Man sieht dem Kaiser das Alter an!»

«Hm! Hm!»

«Er steht eigentlich recht knickebeinig da.»

«Hm! Hm! Hm!»

«Noch eigentlicher ist er scheusslich! Wie kann man den alten Herrn künstlerisch so misshandeln?»

Und nun war das Eis gebrochen. Es ging Menzel sehr schlecht an jenem Abend. Es wurde ihm nachgesagt, er sehe in der Welt nur das Hässliche, die Männer nur krummbeinig, die Frauen nur verwachsen; er sei ein Faun, der sich über seine Bewunderer lustig mache und versuche, wie weit er, auf seinen Ruhm pochend, in seinen Launen gehen könne, ohne dass ihm die lärmende Bewunderung untreu werde. Man sagte wohl auch noch Schlimmeres.

Und als man Nachts auseinanderging, schüttelte man sich die biedere Rechte:

«Ein sehr genussreicher, anregender Abend!»

Adolf Menzel. Studie zum Eisenwalzwerk.

Und doch hat Menzel den Erfolg für sich. Es gibt ja verschiedene Auffassungen über den Werth des Erfolges. Die thörichtste ist wohl die, dass man den Meister und sein Werk nach der Zustimmung der Menge beurtheilt, dass es also für Wagner eine kostbare Eroberung sei, wenn er dem Pariser «Premièren-Publikum» — wie wir so geschmackvoll sagen — gefalle. Das Grosse, das zugleich immer das Neue für seine Zeit ist, gefällt anfangs nie. Ginge es nach dem Erfolge der Menge, so schritte die Kunst nie weiter. Eine andere Art ist die, den Werth der Menge am Erfolg zu messen. Dass die Pariser Wagner trotz aller Anfeindungen verstanden, und zu würdigen wussten, ehrt sie. Paris hatte den Erfolg, indem es Wagner feierte, nicht der Musiker. Wir schätzen täglich das verehrungswürdige Publikum nach seinem Verhältniss zur Kunst ab.

Da gibt man im Theater «Klassiker-Abende»: Goethe, Schiller, Lessing. Sie werden mässig besucht. Das Urtheil über die grossen Dichtungen bleibt dadurch unberührt, ja wir sprechen einer ganzen Stadt den Kunst-



Adolf Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ballgesellschaft.





sinn ab, weil sie ihm nicht zustimmt. Die Stadt und der geistige Werth ihrer Bürger wird am Kunstwerk gemessen!

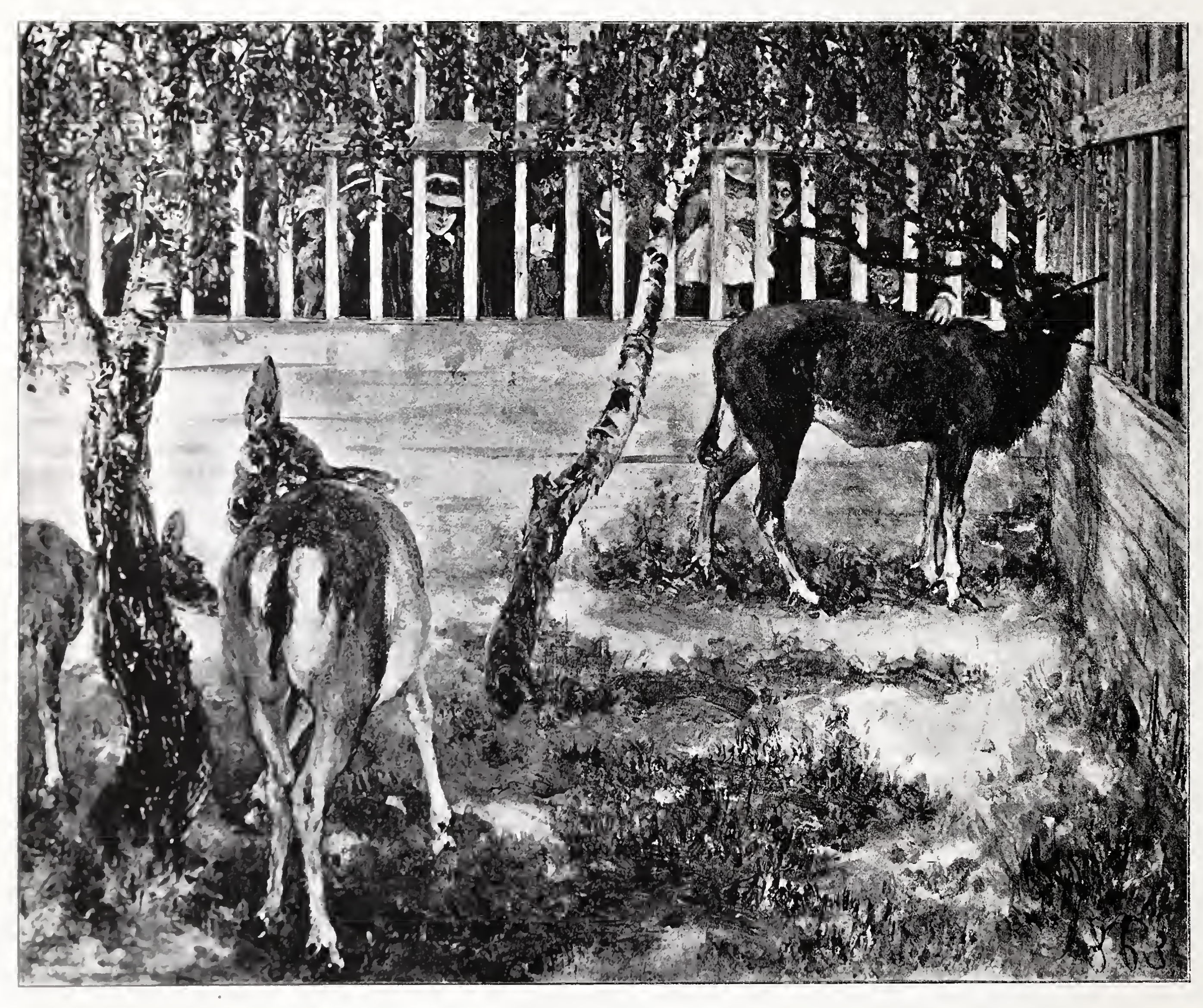
Und nun die dritte Schätzungsweise: Der Künstler wird gepriesen — wir lesen von seiner Meisterschaft, wir hören oder sehen sie aber nicht. Er missfällt uns, aber er ist berühmt. Es geht ein mystischer Zug um sein Werk. Es hat sich vorher angekündigt als ein solches, welches über unserem Kunstverstande steht. Es bricht auf uns herein. Redlich gesagt — wir verstehen es nicht. Aber es ist doch etwas Fremdes darin, das uns zu Ablehnung oder Zustimmung reizt, das wir erst in uns durchzukämpfen haben: Gefällt es uns? Nein! Werden wir uns daran gewöhnen können? Vielleicht! Ist's gut, sich daran zu gewöhnen? Wer weiss! Wir stehen vor einem Scheideweg: Ist's Reklame, die uns erfasst, sind's vergängliche Modelaunen, wie die Einen rufen? Oder bricht etwas Tiefes, Nachhaltiges, Neues hervor? Wer ist Richter, wer kann uns berathen? Unglücklich Jener, der in den Tagesblättern Bescheid sucht. Da findet er eine, an einer Tischecke eines Cafés nach dem Theater von abgehetzten Journalisten zusammengeschriebene sogenannte «Kritik», das Ergebniss einer nächtlichen Debatte über Kunst und Dichtung, wie sie nur Leute führen, die beide schaufelweise zu geniessen gezwungen sind. Wer dort das grössere M . . . hatte, siegt über die zünftigen Mitkritiker, gibt das Stichwort aus. Es ist ebenso klug, die Frage, ob ein Kunstwerk schön sei, an den Knöpfen abzuzählen oder mit den Würfeln auszuknobeln. Die unbedingte, freilich für die Meisten höchst peinliche Nothwendigkeit bei der Feststellung dieses Erfolges ist, mit sich selbst klar zu werden über Werth und Unwerth des Dargebotenen.

Und so auch über Menzel.

Sein Entwicklungsgang ist von sehr bezeichnender Art: Er begann mit der Geschichtsmalerei, d. h. mit der Darstellung vergangener Zeiten. Diese betrieb er mit einem wissenschaftlichen Eifer, der seiner Zeit für übertrieben galt. In den Tagen, in welchen Cornelius auf der Höhe der Kunst stand und mit einem klassischen Helm auf dem Haupte einer nackten Männergestalt hinreichend festgestellt zu haben glaubte, dass sie einen Griechen bedeute, in der man Kaulbach schon eine der hohen Kunst widerstrebende Vorliebe für «Accidentielles» vorwarf, ging Menzel in die Zeughäuser und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockschnitt und Uniformstücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder für's moderne Kunstgewerbe schaffen. Er suchte in den Galerien nach Porträts, um die Haltung der Menschen und die Zeitausdrücke der Köpfe zu lernen; er kramte in alten Reglements, damit ja jeder Uniformlappen geschichtlich getreu sei; er reiste auf den preussischen Schlössern herum, damit er seinen Gestalten den rechten Hintergrund geben könne. Mit dieser wissenschaftlichen Richtung in der Kunst ging er der übrigen Künstlerwelt um einige Schritte voraus. Man zeterte darüber, dass dies gegen die abstrakte Höhe des Kunstschaffens verstosse, man fand das nüchtern in der Zeit der Romantik, farblos in der Zeit der geistigen und koloristischen Schönmalerei. Die jungen Berliner Künstler

liefen alle von Menzel fort nach Paris zu Couture, zu Gleyre, zu Troyon. Sie waren nicht wenig erstaunt, dass man dort Menzel höher schätzte, als zu Hause. Sie fanden dort eine Partei, die ihm die Lorbeeren anbot, welche seine Heimat ihm einstweilen verweigerte; sie fanden dort Künstler, die an seiner redlichen Art zu sehen, die Augen neu zu gebrauchen lernten.

Und dann: Menzel liebte das Rococo, die Kunst des alten Fritz, zugleich mit dem Manne. In dieser Beziehung folgte ihm selbst sein begeisterter Verehrer, Franz Kugler, nur unwillig. Ihm ist die Architectur unter Friedrich dem Grossen nur insoferne vollkommen verständlich und lobenswerth, als sie sich in späteren Jahren vom Rococo abwendete. Menzel erkannte zuerst, dass Friedrich in's Rococo hineingehöre, dass dies nicht eine Schande für den grossen Mann sei, sondern dass man ihn nur aus der Grösse des Rococo heraus recht verstehen könne. Es hat mehrere Jahrzehnte gedauert, ehe die Welt erkannte, dass der Maler nicht etwas Hässliches male, indem er die «zopfigen» Kirchen und Schlösser aufsuchte, es hat namentlich in Berlin, dem modernen preussischen Athen nach Winckelmann's und Schinkel's Geist, lange gedauert, bis der Aerger über die Missachtung «wahrer Schönheit» in Menzel's Lebenswerk sich legte und man erkennen lernte, dass das wirklich schön sei, was er darstellte.



Adolf Menzel. Im Thiergarten.



Adolf Menzel. Studie.

Und dann begann Menzel als der Erste seine Wissenschaftlichkeit wieder abzulegen und mit dem klaren Blicke, welcher ihn bisher geleitet hatte, die Natur rings um sich her anzusehen, Bilder aus dem Leben zu malen, ohne Seitenblicke in geschichtliche Ferne, ohne Kostümkunde und Stilforschung. Und wieder entstand allgemeines Schütteln des Kopfes. Um ihn her blühte die Renaissance- und Barockmalerei, blühten die Farbengedichte und Kompositionsromane — und er malte die Natur: Nicht wie Auerbach und Vautier die Bauern und Spiessbürger malten, mit dem wohlwollenden Lächeln des feiner Gebildeten, sondern mit der ehrlichen Hochachtung vor dem Bestehenden, mit dem er einst Hosenknöpfe und Degenknäufe gezeichnet hatte, lediglich als Objekt, wie ein photographischer Apparat, um das Wort seiner Gegner zu gebrauchen.

Und wieder lebt und blüht um ihn eine Schule, wieder hat er sich als ein Führer bewiesen, in dessen Bahnen sich eine Menge begeisterter Kunstjünger warfen.

So mag den Zweifelnden an Menzel's Werk wenigstens das Eine vor Augen bleiben: Bisher hat der kühne Mann so oft mit der Richtung seines Schaffens endlich Recht behalten, dass es unklug wäre, die noch fremdartig wirkenden Entwicklungsstufen ohne Weiteres abzulehnen. Seine Stilechtheit, seine Rococobegeisterung hatten nur eine Zeit lang den Fehler, zu früh zu kommen. Und die schlimmen Folgen des Fehlers hatte Menzel in einer Fluth von Angriffen und im zeitweiligen Missverständniss zu tragen. Die guten Folgen aber geniessen wir, wir Alle, denen das Gebiet des Genusses so mächtig erweitert wurde. So ist er allezeit ein Mehrer des Reiches der Schönheit gewesen.

Sollte er es nicht auch in dem sein, was so Vielen an ihm noch fremd erscheint?

Wenn zwei Bauernburschen beim Vogelschiessen im Nachbarorte sich treffen, schlagen sie sich die Schenkel und wiehern vor Lachen.

Was treibt sie zu so lautem Freudenausbruch? Doch die Lust, an fremdem Orte das Bekannte zu treffen! Ich kann die Bilder Menzel's nicht ohne innere Heiterkeit sehen. Da ist die Scene aus dem zoologischen Garten: Der Hirsch in der Zeit, in welcher er vom neu aufgesetzten Geweih den Bast abfegt. Es juckt ihm das Fell; der Bub darf ihm ruhig den Rücken kraulen. Die zwei Regenschirme, die ihn in den Hals stochern, begrüsst er mit behäbigem Augenzwinkern. Die nervöse Gouvernante mit ihrem erstaunten Eulengesicht, der sonntäglich gekleidete Tischlermeister mit dem schlecht sitzenden Vorhemdchen, seine Frau mit dem neugierig gespitzten Mund, sie Alle, wie sie da durch's Gitter sehen, sind alte gute Bekannte. Da ist nichts Ausgeklügeltes, und man thäte Menzel unrecht, wenn man glauben machen wolle, ihm sei witzig bei dem Bilde zu Muthe gewesen. Witzig ist nur sein Auge, das die Dinge sieht mit einziger Schärfe. Als Satyriker steht Menzel über dem Engländer Hogarth, denn er will uns nicht über die Satyre grimmig lachen machen, sondern er führt uns die Welt vor, wie sie ist und zeigt uns im Spiegel, wie wir selbst sind. Er ist unendlich viel unbefangener, wahrer, redlicher, wohlwollender. Nur die Japaner sind ihm an Ehrlichkeit ähnlich.

Diese Ehrlichkeit kann nur die an Unwahrheit Gewöhnten beleidigen. Sie ist nicht das Werk der Unfähigkeit zu «höherem Schwung», sie ist der Ausdruck einer wahrhaft umfassenden Weltauffassung. Ein geistreicher Mann schrieb ein Buch, «Rembrandt als Erzieher», indem er den Künstler, der die Welt verstehen lehrte, als den wahren Volksbildner feierte. Er hätte es ebensogut «Menzel als Erzieher» nennen können. Denn auch dessen Bilder sind der Wiederschein der realen Welt aus einer Künstlerseele. Das Gebiet seiner Kunst ist so weit, wie sein Auge reicht. Den Kunsthistorikern, die jeden Maler in einen ihrer wissenschaftlichen Schubkästen stecken möchten, wird er stets eine ärgerliche Erscheinung bleiben. Er ist nicht Historien-, nicht Genre-, nicht Landschaftsmaler. Er ist Maler kurzweg!



Adolf Menzel. Studie.

ergeben, da er die Welt, so wie sie ihm entgegentritt, liebt und ehrt. Er weiss die malerische Schönheit in einem bayerischen Alpendorfe ebenso wie im stillen Winkel seines Berliner Hofes zu finden: Gott ist ihm allgegenwärtig. Er lacht mit seinem geliebten alten Fritz, wenn er den Maler Pesne auf seinem Gerüst bei keckem Liebeswerben um sein Modell statt bei der Arbeit an seiner Freske überrascht, und wenn der Landsknechts-Hauptmann die Frechheit hat, den einzelnen Dukaten in der erpressten Summe noch auf seine Vollgiltigkeit zu prüfen; er hat ein warmes Herz für den Arbeiter im dampfenden Eisenhammer und er malt den Bruder und den Minister seines Königs mit derselben männlichen Unbestechlichkeit; er lässt sie selbst durch ihre Erscheinung dafür sorgen, dass sie der Welt erhaben erscheinen: Was kann er dafür, dass Prinz Karl eine hässliche Perrücke trägt?

Wohl dem, der Menzel nicht blos zu preisen, sondern auch in seiner Grösse verstehen gelernt hat. Denn er nahm ein Seelenbad, er befreite sich von der Phrase. Er ist klarer mit sich und der Welt geworden. Er kann sie in sich reiner aufbauen, da er in ihre Tiefe gedrungen ist.

Spätere Zeiten werden erst voll und ganz erkennen, was wir dem Berliner Meister zu danken haben. Auf dem Umwege über das Rococo

Ja, er ist noch viel mehr: Ein Mensch, ein voller ganzer Mensch. Denn alles Menschliche steht ihm nahe, Lust und Schmerz, jede Leidenschaft hat er mit still prüfender Aufnahmefähigkeit auf sich wirken lassen; er gab sie wieder, wie sie auf ihn wirkten, ohne sich ein Mäntelchen der Tugend umzuhängen. Er ist fromm als ein ehrlicher Freund und Bewunderer alles Geschaffenen, er ist gott-

hat er uns gelehrt uns selbst zu verstehen. Noch vor wenigen Jahrzehnten galt es für unmöglich, uns selbst und unsere Zeit künstlerisch darzustellen. Man musste uns verkleiden, in die Kleider fremder Zeiten stecken, um uns ästhetisch geniessbar zu machen. Er war der Erste, der das verschleierte Bild unseres eigenen Daseins enthüllte. Keiner that mehr, uns eine selbständige



Adolf Menzel pinx.

Phot. F. [illegible]

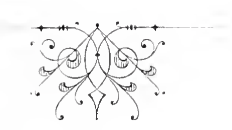
Modellpause.



Kunst zu geben. Unsere Lehrbücher der modernen Kunstgeschichte beginnen mit David, Carstens und Canova. Wenn einmal jene Klarheit über unsere Zeit herrschen wird, welche erst die Zukunft geben kann, dann wird, so glaube ich prophezeien zu können, Menzel an die Spitze des grössten Abschnittes im Schaffen rücken. Dann wird man erkennen, dass die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit dem achtzehnten das klassische Streben gemein hatte, dass in diesem ein wesentlicher Zug des bis 1850 und länger reichenden ächten Rococo liegt. Dann wird man finden, dass in der Zeit des Besinnens auf sich selbst Menzel eine der Führerrollen gehört.

Er nahm jene Kunst auf, die seit Rembrandt schlummerte! Er hat dem Freiheitskrieg gegen die Knechtschaft unter die «Alten» die Waffen geschmiedet und in diesem die ersten grossen siegreichen Schlachten geschlagen! Das wird die Welt ihm n i e vergessen!





ARABESKEN.*

Von

MAX BERNSTEIN.

II.

Zu dem Bilde von R. Poetzelberger: „Herbst".

Herbst im Wald und Herbst im Herzen.
Was da wuchs und spross und blühte,
Lenzgeboren, sommerlebend,
Duftig, farbig, wunderbar —
Nun die böse Zeit gekommen,
Fällt es ab und sinkt zur Erde.
Welke Blätter, Blüthenleichen —
Ach, sie lebten nicht ein Jahr!

War's nicht hier, wo einst der Vöglein
Brautlied klang zum ersten Kusse?
Klang so süss, verklang so bald!
Träumend ruht sie nun und einsam,
Falbe Blätter ihr zu Füssen,
Todten Glückes todte Zeugen.
Herbst im Herzen, Herbst im Wald. . . . .

III.

Zu dem Bilde von Hugo König: „Beim Thürmer von St. Peter".

Zwei kleine Mädchen stehen
Hoch auf dem Kirchenthurm.
Da fühlt man's eisig wehen,
Schneeluft und Wintersturm.

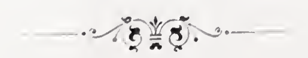
„Du, da is' kalt!" sagt eine.
Die Gröss're aber schaut
Und mahnt die frierende Kleine:
„Je, wenn man sich nur traut!

„Am schönsten ist's hoch oben —
„Da kann man 'runter seh'n!"
O wack'res Herz! Der droben
Lass es dir so gescheh'n!

Umschlingt dich einst das Leben —
Des Niedern Fessel brich!
Empor, empor dein Streben!
Zur Höhe rette dich!

Zum Hohen, Guten, Grossen —
Das raget wie ein Thurm.
Dann lass die Stürme tosen —
Du lächelst jedem Sturm.

Dann wirst du's wieder loben,
Dein eigen Wort versteh'n:
Wenn Einer steht hoch oben,
Kann er herunter seh'n!



*) Nr. I siehe 2. Jahrg. S. 61.



R. Poetzelberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbst.



DER OFENSCHIRM.

EIN CAPRICCIO

VON

MAX HAUSHOFER.

Viel zu früh war der erste Schnee gekommen. An einem Abend war's zu Anfang des Oktober. Schon den ganzen Tag hatte ein eiskalter feiner Regen die Strassen ungemüthlich gemacht; und als es zu dämmern anfing, mischten sich mit den Regentropfen kleinwinzige weisse Flöckchen, noch etwas kälter, als der Regen. Die hastigen Fussgänger in den nassen Strassen wollten es anfangs nicht glauben, aber die elektrischen Lichter und die Gasflammen glänzten so hell, dass man schliesslich zu der unangenehmen Einsicht kam: es war wirklich der erste Schnee!

Vor den hohen Spiegelfenstern, hinter welchen der Kunstgewerbeverein seine schimmernden Ausstellungsgegenstände sehen lässt, stand in trübem Sinnen ein etwa achtzehnjähriges Mädchen und schaute lange, lange die schönen Sachen an, die da ausgebreitet und aufgestellt waren. Wer dieses Mädchen von der Seite beobachtete, konnte leicht bemerken, dass ihre Kleidung keinem der ersten Modegeschäfte entstammte. Das Tuchjäckchen war offenbar aus einem alten Mantel zusammengestellt; denn die Aermel waren ein wenig anders abgetont, als die Rückentheile. Das Kleid war für die Jahreszeit wohl etwas zu leicht und das Hütchen erwies sich als eine zwar geschmackvolle, aber mit sehr bescheidenen Mitteln hergestellte Dilettantenarbeit. Die Handschuhe waren etwas defekt; sie stimmten in diesem Punkte mit dem vielfach geflickten Schirm überein. Dafür hatte das Mädchen ein blasses Gesicht voll Anmuth; nachdenkliche Augen mit langen Wimpern; einen feingeschnittenen Mund und ein ebenso feines Näschen; unter dem schlichtem Hute quoll reiches dunkelblondes Haar hervor.

Aufmerksam betrachtete sie die Ausstellungssachen hinter den Spiegelscheiben: die Renaissanceschränke und Uhren, die prächtigen Büchereinbände, Majoliken, Schmucksachen und Gläser. Am längsten aber haftete ihre Aufmerksamkeit auf einem reich ausgestatteten farbenprächtigen Ofenschirme. Wiederholt wandte sie sich zum Gehen und blieb doch immer wieder vor dem Schirme wie gefesselt. Wer ihr dabei in's Gesicht sah, konnte zwei grosse Thränen bemerken, die ihr über die blassen Wangen herabrollten.

Es war auch in der That Einer da, der diese Thränen bemerkte: ein mittelgrosser wohlbeleibter Herr, von bürgerlich behäbigem Aussehen, mit graulichem Schnurrbart und klugen Augen. Mit diesen Augen überflog er die ganze Erscheinung des Mädchens.

«Sie möchten wohl etwas von den schönen Sachen da drinnen?» fragte er in gutmüthigem Tone.

Sie war Grossstädterin genug, um diese vertrauliche Frage von einem völlig Fremden seltsam zu finden. Aber es schaute so viel Wohlwollen aus dem Gesichte des Mannes, und seine Stimme klang so unverdächtig menschenfreundlich, dass das Mädchen glaubte, ihm eine Antwort schuldig zu sein.

«Ach» — sagte sie — «auf den Besitz solcher Dinge verzichte ich ohne Kummer. Ich — ich möchte nur etwas dergleichen machen! Und ich kann nicht!» setzte sie mit einem schmerzlichen Seufzer hinzu.

«Na — was möchten Sie denn machen?» frug der Andere wieder.

Zögernd entgegnete das Mädchen: «Sehen Sie den Ofenschirm da? Er ist — was die Malerei betrifft — recht oberflächliche Arbeit. Die Umrahmung ist viel zu schön dafür! Ich — ich glaube, ich hätte ihn wohl besser gemacht!»

«Wo haben Sie das gelernt?» frug der Mann theilnehmend.

«Hier in der Kunstgewerbeschule.»

Der schlichte Bürger mit dem grauen Schnurrbart strich sich das breite Kinn mit der Hand. Ihm war die Sachlage klar. Auch war er nunmehr persönlich an der Angelegenheit interessirt; denn der schöne Renaissance-

Rahmen des Ofenschirms stammte aus seinen eigenen Werkstätten.

«Ein solcher Rahmen ist ziemlich theuer!» sagte er ruhig. «Und Sie haben wahrscheinlich nicht einmal die Leinwand?»

Schmunzelnd liess der Vergolder das Zehnmarkstück, welckes er schon in seiner Westentasche gesucht hatte, wieder zurückfallen. Es gefiel ihm, dass die hübsche Künstlerin so bescheiden war. «Also auf morgen!» rief er ihr noch nach; dann wandte er sich behäbigen



Adolf Menzel. Studie.

Das Mädchen schüttelte stumm das Haupt, wieder schossen ihr Thränen in die Augen.

«Melden Sie sich morgen in meinem Geschäft!» sagte der Fremde. Damit zog er aus dem Rock eine Brieftasche und aus der Brieftasche eine Karte, auf welcher die Adresse eines grossen und bekannten Vergoldergeschäftes zu lesen war. «Ich stelle Ihnen einen ungemalten Ofenschirm zur Verfügung; auf den können Sie zaubern, was Sie wollen. Einen Vorschuss kann ich Ihnen auch gleich geben, wenn Sie ihn nöthig haben sollten!»

«Nein Herr! Geld brauche ich nicht! Wenn ich nur die Leinwand und den Rahmen bekomme!»

Ganges einer Seitenstrasse zu, um in seiner Stammkneipe zu verschwinden.

Das Mädchen eilte durch den Herbststurm heimwärts. Es war ein weiter Weg, den sie zu machen hatte; der Schneeregen peitschte ihr in's Gesicht; die Strasse war unsäglich schmutzig, und die Leute wichen nur brummend und ungern aus. Aber die rasch dahineilende Mädchengestalt kümmerte sich wenig um den Sturm und um den Strassenschmutz; vor ihren Augen tanzten farbenreiche Bilder: Sonnenschein, glühende phantastische Landschaften, Blumen und Amoretten.

Angela Reinhardt hiess sie, war früh Waise geworden und hatte in ihrem jungen Herzen schon genug



Hugo König pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

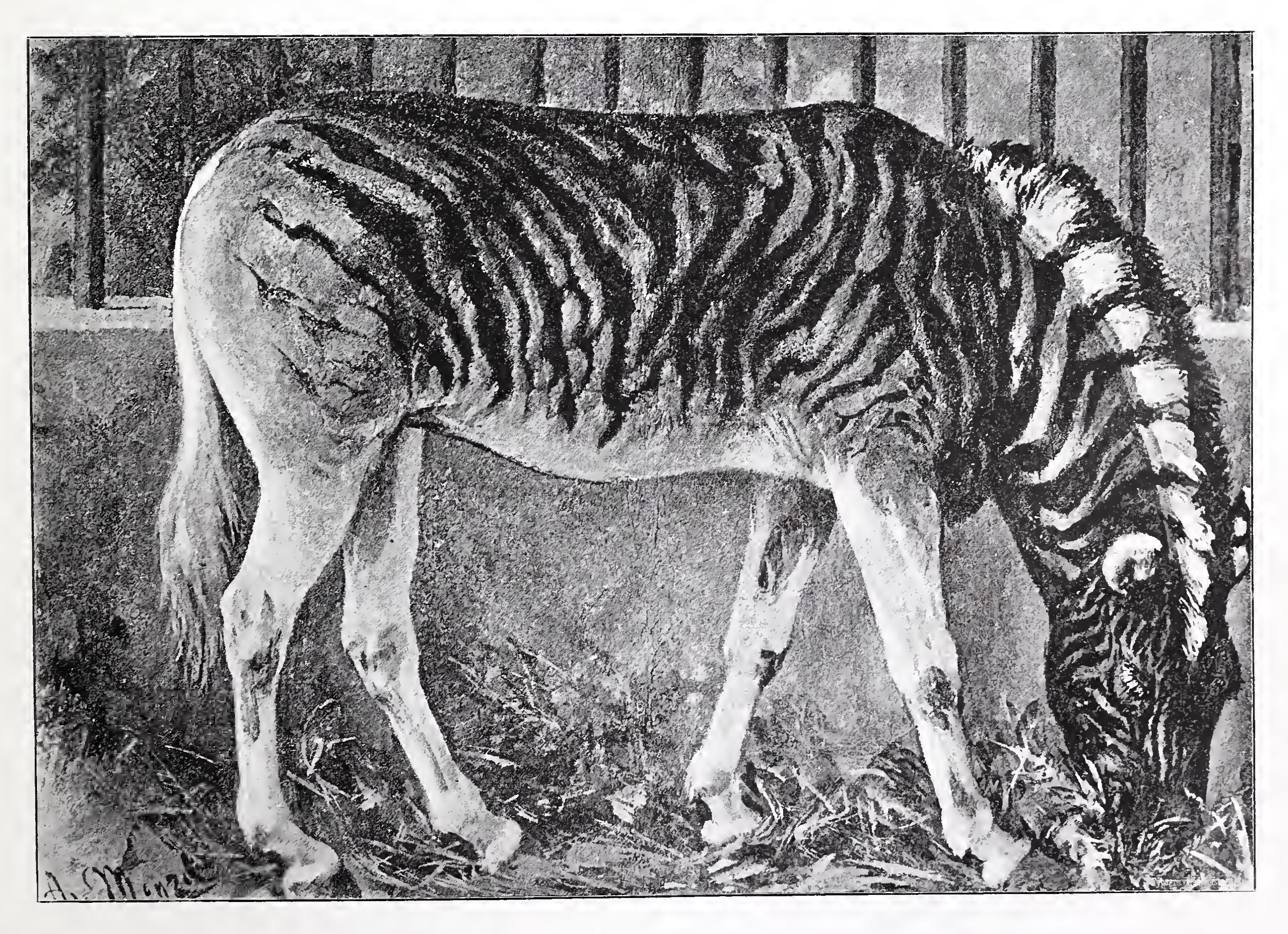
Beim Thürmer von St. Peter.



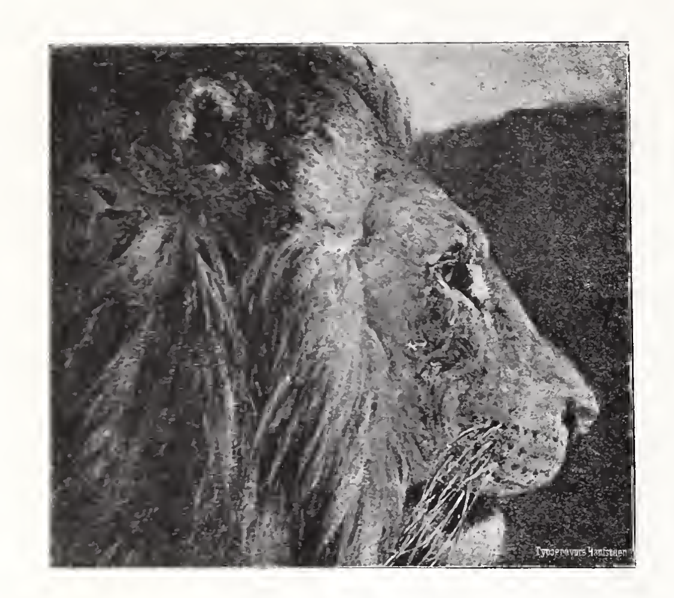
bittere Erfahrung aufnehmen müssen. Nach dem Tode ihrer Mutter hatte sich zwar eine wohlwollende Freundin derselben gefunden, um für die Erziehung der damals dreizehnjährigen Angela zu sorgen. Aber diese mütterliche Freundin war trotz der Wohlthaten, mit welchen sie die kleine Angela bedachte, doch insofern ein wenig eigennützig gewesen, als sie vor lauter Freude am Leben nicht an die Möglichkeit ihres Todes hatte denken wollen. So war nicht für Angela's weitere Zukunft gesorgt worden, und als die mütterliche Freundin plötzlich einer verheerenden Epidemie zum Opfer gefallen war, stand Angela zwar wohlerzogen, aber mittellos und erwerbslos in der Welt. Sie hatte zwei Jahre lang die Kunstgewerbeschule besucht; und nun war sie auf einmal darauf angewiesen, aus dem Studium der Kunst herausgerissen, nach einem Erwerb zu suchen. Einer ihrer Lehrer hatte ihr zwar eine Stellung der bescheidensten Art in einem Farbendruckgeschäfte verschafft; aber ihr hohes künstlerisches Streben war da geknickt worden; den hochfliegenden Plan, eine grosse Künstlerin zu werden, hatte sie mit tiefem Seelenschmerz weiter und immer weiter entrückt sehen müssen. Und eines Tages hatten Neid und Scheelsucht sie auch von diesem kümmerlichen Posten hinweggedrängt; dann war sie genöthigt gewesen, für erbärmlichen Lohn als Musterzeichnerin zu arbeiten. O wie ihr Genius gerungen hatte mit der Noth und mit der Niedrigkeit!

Am heutigen Abend hatte sie ihren Wochenlohn erhalten, zugleich aber auch die Weisung, dass es für die nächste Zeit keine Arbeit gebe. Von Geschäft zu Geschäft war sie hierauf geeilt, ihre Arbeitskraft anzubieten; man hatte sie überall abgewiesen, hier mit kurzen barschen Worten, dort mit mitleidigem Achselzucken.

In dieser Lage hatte Herr Buchinger, der Vergolder, Angela Reinhardt getroffen. Und nun eilte sie heim in ihr kümmerliches Stübchen, schon beseligt von der



Adolf Menzel. Thierstudie.



Adolf Menzel. Studie.

entzückenden Hoffnung, ein paar Wochen lang wirklich Künstlerin sein zu dürfen. Ach! — es kam ihr vor, als stünde sie auf der Höhe des Lebens! Vor ihren Augen tanzten zwar Schnee und Regen; aber hinter den Schneeflocken erschloss es sich gross und schön: ein Feenreich.

Das verfolgte Angela bis in ihre Träume.

Etwa vierzehn Tage waren seit jenem Abend vergangen, als sich der Salon der liebenswürdigen und geistvollen Frau von Senkenfeld, zum erstenmale in diesem Herbste, mit Gästen füllte. Frau von Senkenfeld hatte jeden Freitag ihren Empfangsabend. Und da sie Jahre lang bemüht gewesen war, immer nur nette und geistig bedeutende Leute in ihren Kreis zu ziehen, war ihr Empfangsabend einer der geschätztesten in der Hauptstadt.

An jenem Freitag Abend nun bemerkten die Gäste der Frau von Senkenfeld einen neuen Ofenschirm im Winkel des Salons neben dem Ofen. Der Schirm fand anfangs wenig Beachtung, da ein Ereigniss, der plötzliche und räthselhafte Tod eines allgemein bekannten Lebemannes, die Gesellschaft zu lebhaften und mannigfaltigen Vermuthungen veranlasste. Als man sich aber während des Theetrinkens in der Nähe des Ofens gruppirte, fing auch der Ofenschirm an, die Leute zu interessiren.

Derselbe zeigte einen schwarzen reichgeschnitzten Holzrahmen, mit feinen Goldverzierungen, auf elegant geschweiften Fussen. In den Rahmen war ein phantastisches Bild eingefügt: eine Hexenküche in des Wortes verwegenster Bedeutung.

Ein hohes schwarzbraunes Gemach. Durch den oberen Theil dieses Gemaches fiel schräg ein blauer Mondenstrahl; der untere Theil war von einem Feuer erhellt, welches unter einem mächtigen Hexenkessel brannte. Unheimliches Geräth lag umher; unheimlicher noch waren die Dinge, die an den Wänden hingen: weisse Pferdeschädel, Vogelskelette und Riesenschwämme, Schnüre mit getrockneten Fröschen und dürre Thierbälge. Von der Decke herab, langsam sich im Kreise drehend, hing ein Fisch mit flügelähnlichen Flossen. Das unheimlichste aber war die Gesellschaft, die um den Kessel sass. Diese Gesellschaft bestand aus einer alten Kröte, welcher man den Ehrenplatz auf einem dreibeinigen Stühlchen eingeräumt hatte; aus einem schwarzen Kater mit glimmenden Augen; aus einem Besen, auf dessen oberem Ende ein zerzauster Rabe sass; und aus einem Affen. Letzterer hatte einen Kochlöffel in der Pfote und rührte damit von Zeit zu Zeit im Kessel umher. Ganz im Vordergrunde aber, auf einem Haufen dürren Mooses, lag ein schöner blondgelockter Knabe, sanft schlafend. Mit seinem rührenden rosigen Gesichtchen bildete er einen höchst merkwürdigen Gegensatz zu dem scheusäligen Gethier, das um das Feuer sass.

«Nun — was sagen meine Gäste zu meinem Ofenschirm?» frug Frau von Senkenfeld heiter.

«Es ist eine Hexenküche, wie man sie nicht schöner malen kann!» meinte Jemand.

«Unzweifelhaft!» antwortete die Hausfrau. «Aber der Ofenschirm gibt doch allerhand zu denken. Was bedeuten die vier Thiere? Warum ist die Hexe selbst nicht da? Und was soll's mit dem schlafenden Kinde? Wer weiss mir eine Deutung?»

Ein anwesender Universitätsprofessor, eine Zierde der medizinischen Wissenschaft, strich sich mit den Fingern durch den Bart und sagte: «Mir däucht, der arme Junge, der da so glücklich im Moose schläft, ist ein angehender Jünger der Wissenschaft. Die vier Thiere aber sind die vier Fakultäten, die ihren höllischen Brei für ihn zusammenkochen. Und dieser Brei wird ihm, löffelweise genossen, langsam den gesunden Menschenverstand benehmen, um ihn in einen Bücherwurm zu verwandeln!»



Adolf Menzel. Studie.

Der Professor hatte diese Worte in einem halb spöttischen, halb traurigen Tone gesagt. Sie blieben nicht ohne Eindruck. Die Hausfrau nickte ihm freundlich zu, indem sie sagte: «Ihre Erklärung hat viel für sich; aber ich glaube doch nicht, dass dieser Grundgedanke den Schöpfer meines Ofenschirmes geleitet hat. Weiss Jemand eine andere Deutung?»

Die jüngste der anwesenden Damen äusserte übermüthig: «Das ist einfach Hansel und Gretel aus dem alten Volksmärchen!»

«Oho!» antwortete ein Herr. «Den Hansel sehe ich freilich — aber wo ist dann das Gretel?»

«Ach» — antwortete die junge Dame — «das Gretel ist eben mit der alten Hexe in den Wald hinaus, um Holz zu holen! Wenn der Kessel sieden soll, muss das Feuer doch brennen! Und der Hansel wird dann mit Hühnersuppe gefüttert, bis er fett genug ist, um verspeist zu werden. Aber ehe er verspeist wird, schieben Hansel und Gretel die Hexe in's Feuer und laufen davon!»

«So heisst es allerdings in dem alten Kindermärchen!» sagte die Frau des Hauses lächelnd. «Aber ganz und gar so einfach scheint mir dieses Bild doch nicht gemeint. In dem Kindermärchen kommen die Thiere nicht vor, die um den Kessel sitzen. Und auch sonst erinnert hier wenig an Hansel und Gretel. Ich meine, dem Künstler hat Anderes vorgeschwebt. Dieses goldlockige Bübchen that nämlich, was alle Menschen thun: es lief in die Welt, in's Leben hinein beim hellen Sonnenglanz und hatte die Vorstellung, dass der Sonnenglanz immer schöner, die Blumen immer farbiger und die



Adolf Menzel. Studie.

Schmetterlinge und Käfer immer lustiger werden müssten. Statt dessen war die Welt nur immer weiter und schwüler geworden; der thaufrische Glanz des Morgens war verschwunden und in der Mittagshitze hastete der arme kleine Wanderer dahin, lechzend und müde. Und als es zu dunkeln begann, waren die sonnenhellen Bilder alle verschwunden, die ihn frühmorgens verlockt hatten, in die Welt hinaus zu laufen; da gerieth er in Wald und Gestrüpp und war weglos und verirrt. So war er verzagt in einen Winkel zwischen Baumwurzeln gekrochen. Da hat ihn die Waldhexe gefunden und in ihre Zauberküche gebracht, wo er auf der Streu schläft und von seiner Heimath träumt.»

So erzählte die Hausfrau — dann brach sie plötzlich ab.

«Aber damit ist ja das Märchen noch nicht zu Ende!» rief eine junge Dame.

Die Hausfrau lächelte. «Das haben alle Bildermärchen, dass sie nicht zu Ende sind! Wir sind hier vor ein Räthsel gesetzt, das sich Jedes selbst auflösen muss. Und Jedes wird sich's anders auflösen, je nach seiner Weltanschauung und Lebenserfahrung. Wer gelernt hat, finster in die Zukunft zu schauen, wird natürlich den Schluss des Märchens so gestalten, dass der arme verirrte Knabe schliesslich selbst in den Hexenkessel geworfen wird; wer aber hell in die Welt schaut, wird fest überzeugt sein, dass die alte Waldhexe um Mitternacht dahergefahren kommt, einen Zauberspruch thut, und mit einem Schlage ihre Hexenküche in ein Elfenschloss, sich selber aber in eine Elfenkönigin verwandelt und das verirrte Kind auf Geisterflügeln in seine Heimath bringt!»

«Und was wird in dem Hexenkessel gekocht?» frug die Sprecherin von vorher wieder.

«Zunächst mein Thee!» antwortete hierauf Frau von Senkenfeld lachend, und lud ihre Gäste, die immer noch den Ofenschirm umstanden, ein, sich an den Theetisch zu setzen. Aber der Hexenkessel auf dem Ofenschirm hatte es Allen angethan, und immer wieder kehrten das Gespräch und die Gedanken zu ihm zurück.

Vierzehn Tage später war wieder Empfangsabend bei Frau von Senkenfeld. Wenn aber die Gäste geglaubt hatten, wieder bei dem Hexenkessel sitzen und plaudern zu können, waren sie im Irrthum. Der Ofenschirm war zwar noch da; aber in dem Rahmen steckte diesmal ein ganz anderes Bild. Was war das nun? War die Hausfrau mit dem ersten Bilde unzufrieden gewesen? Es hatte doch allgemeinen Beifall gefunden! Hatte man

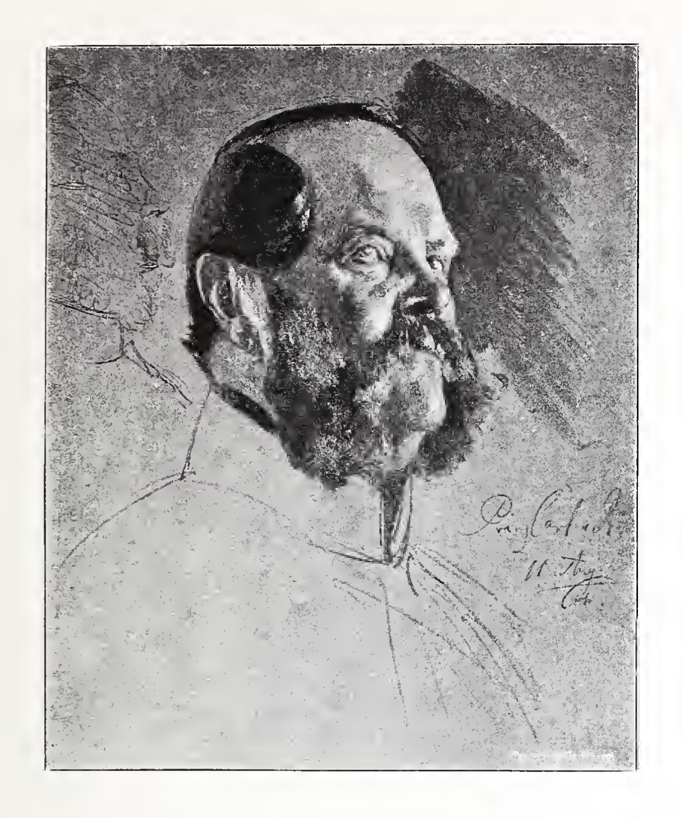


R. Collin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Daphnis und Chloë.

(Am Brunnen.)





Adolf Menzel. Porträt-Studie.

in den ebenholzschwarzen Rahmen nur eine neue Leinwand gesteckt, so wie man stereoscopische Bilder wechselt?

Und was stellte nun das neue Bild vor?

Eine phantastische Felsgrotte. Oben schaut Mittagssonnenglanz herein; da sieht man ein Stückchen Bergland unter heit'rem Sommer-Himmel. Exotisches Schlinggewächs rankt darüber her. Nach unten zu verliert sich der Grund der Grotte in blauem, unheimlichen Dämmer. Aus den Felswänden rieseln kleine Wasserfälle und ergiessen sich in einen tiefblauen, scheinbar grundlosen Tümpel. An der Seite der Grotte führt eine roh, wie von Riesenhand, in den Fels gehauene Treppe herab. Mitten in dem Tümpel aber, auf einer Felsplatte, die sich schräg in's Wasser senkt, liegt, halb im Wasser, halb auf dem Felsen, ein dreiköpfiger schwarzer Drache. Zwei seiner Köpfe sind unheimliche Salamanderhäupter; der dritte aber ein lieblicher blasser Mädchenkopf mit wehmüthigen Augen und langen blonden Locken.

So war das Bild auf dem Ofenschirme. Schweigend standen die Gäste davor. «Nun» — fragte die Hausfrau im Kreise umher — «was sagt man diesmal zu meinem Schirme?»

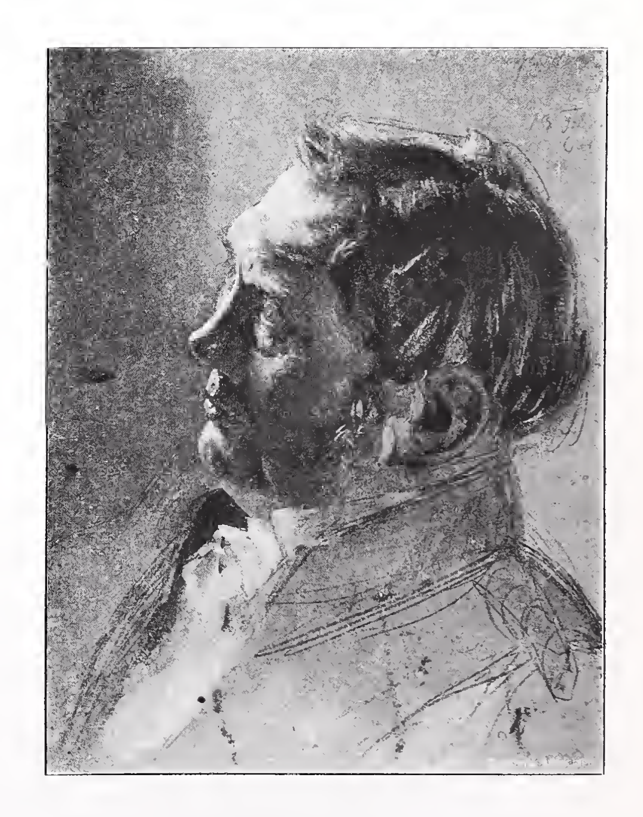
«Es ist eine wirkliche Drachenhöhle, wie sie im Märchenbuch beschrieben steht!» meinte Jemand.

«Was der Künstler damit wollte» — fragte eine Dame — «dass er dem Ungeheuer drei Köpfe gab, ist räthselhaft geblieben. Der Drache ist offenbar etwas Verzaubertes; aber seine Vergangenheit und seine Zukunft sind noch viel dunkler, als die des Knaben in der Hexenküche!»

«Ich glaube» — bemerkte der Professor —, «dass die Treppe in die Grotte nicht ohne Absicht gemacht worden ist. Entweder erwartet der Drache Besuch, der auf dieser Treppe kommen soll, oder das Ungeheuer benützt selbst gelegentlich die Treppe, um an die Oberwelt zu gelangen. Ich glaube an einen Besuch.»

«Ich auch!» sagte eine jüngere Dame nachdenklich. «Der Besuch wird ein Hirt oder ein Jäger sein, der von oben herabgestiegen kommt. Wenn er den Drachen sieht, wird er zuerst furchtbar erschrecken; dann aber wird der Mädchenkopf mit süsser Stimme um Erlösung bitten.»

«Und würde natürlich durch einen Kuss erlöst werden können!» warf der Professor ein. «Aber es ist fraglich, ob dieser Kuss gegeben werden kann. Denn die Nachbarschaft der zwei Drachenköpfe ist doch recht ungemüthlich. Indessen — das gehört der Zukunft an. Wie ist aber die Vergangenheit der Drachenjungfrau? Wenn



Adolf Menzel. Porträt-Studie.

sie verwunschen ist, muss sie doch Etwas begangen haben, irgend einen Frevel gegen Gott und Menschen!»

Nun nahm die Hausfrau das Wort. «Ich meine», sagte sie, «dass auch Leute verwunschen werden können, ohne Etwas verschuldet zu haben. Verwunschen vom Geschick in Lebenslagen, die nicht für sie passen, in Schicksale, die unverdient traurig sind. Ich kann Ihnen sagen, dass ich das Vorbild zu dem Köpfchen dieser Drachenjungfrau neulich gesehen habe — und es hat mir wahrhaftig nicht den Eindruck einer schuldhaften Verwunschenheit gemacht. Aber das ist ein mir anvertrautes Geheimniss; und ich darf Nichts weiter sagen!»

Damit war die Debatte über den Ofenschirm zwar nicht zu einem befriedigenden Ergebniss geführt, aber doch beschlossen.

Einer von den Gästen der Frau von Senkenfeld verwandte aber den ganzen Abend seinen Blick kaum mehr von dem Bilde.

Wieder waren Wochen vergangen, als man vor dem Ofen der Frau von Senkenfeld abermals einen neuen Schirm stehen sah. Diesmal zeigte sich, umrahmt von einem Alpenrosendickicht, eine weissgraue Felswand. Wo sie in furchtbarer Steilheit sich niedersenkte, liess sie den blauen Himmel sehen; und tief drunten ein Stückchen Flachland mit entfernten Wäldern, blinkenden Gewässern und kleinwinzigen Kirchthürmen. Mitten an dieser Felswand aber, an einem hervorragenden Ast einer Bergföhre, hing ein Krönlein mit einem Schleier daran. Der Schleier wehte im Winde und durch den tiefblauen Aether gaukelte ein einsamer Schmetterling. Der Zauber unbeschreiblicher Bergeinsamkeit wob sich licht um das Ganze.

Was war nun das wieder? Die Berglandschaft verstand Jedermann. Aber was sollte die Krone mit dem Schleier?

Man zerbrach sich den Kopf, bis Doctor Duncker eintrat, ein jüngerer Gelehrter, der sich mit dem Studium deutscher Sage beschäftigte. Man fragte auch ihn um seine Meinung; und er sagte lächelnd:

«Haben Sie nie von den saligen Fräulein gehört? Nicht? Dann will ich es Ihnen sagen, und Sie werden den Sinn dieses Bildes begreifen.

«Die saligen Fräulein wohnen, so berichtet die Sage, als liebliche Berggespenster auf einsamen Alpenhöhen. Sie tragen weisse Gewänder und auf dem Haupte Krönlein mit Schleiern. Sehnsüchtigen Herzens schauen sie hinunter in die von Menschen bewohnten Landschaften, nach den Dörfern und Kirchthürmen. Aber sie dürfen Nichts mit den Menschen gemein haben; sonst gibt es ein Unglück.

«Am Nordabhang der Alpen über einem schimmernden See des Vorlandes ragen die Engelsteinfelsen auf; eine merkwürdige Gruppe von Klippen, weit in's Land hinaus sichtbar. Dort hauste auch solch' ein saliges Fräulein. Das war einem Bauernsohne zugethan aus dem Einödhofe, der unten am Berge liegt. Jeden Sonntag stieg der junge Bauer nach den Engelsteinen hinauf und träumte in's Land hinaus; das salige Fräulein aber sass unsichtbar an seiner Seite. Unsichtbar blieb die Holde, so lange sie Krone und Schleier trug. Aber er spürte ihre Nähe, und seine Augen schauten oft bittend umher, als wollten sie sagen: nur einmal lass Dich sehen! Und einst konnte sie diesen bittenden Augen nicht mehr widerstehen; sie nahm Krone und Schleier vom Haupte und ward ihm sichtbar. Seit jenem Tage sahen sie sich oft und öfter. Schliesslich begehrte der junge Bauer das Bergfräulein zum Weibe; aber das durfte sie nicht werden, weil sie einer anderen Welt angehörte. Um seiner heissen Leidenschaft zu entgehen, floh sie vor ihm bis auf einen öden Hochgipfel, der in stundenweiter Ferne über den Engelsteinen sich aufbaut. Und als er dann viele Wochen lang das Gebirg durchsuchte, und endlich blass, vor Kummer und Sehnsucht, auch zu ihrem neuen Felsensitze fand, fasste sie tiefes Mitleid. Sie nahm noch einmal die Krone mit dem Schleier vom Haupte, damit der Geliebte sie sehen und Abschied von ihr nehmen möge. Und das war Beider Verderben. Denn in sinnloser Leidenschaft griff der unglückliche Mann nach der Krone, um sie der Geliebten zu entreissen und in den Abgrund zu werfen. Sie aber hielt das Geschmeide fest und im Ringen, zwischen Lachen und Thränen, stürzten sie Beide über den Schroffen hinaus in die Tiefe. Die Krone blieb an einem Aste hangen; und dort hängt sie noch heute. Das salige Fräulein aber und sein Schatz liegen zerschmettert unter den Alpenrosen; kein Auge hat sie mehr gesehen.»

Das war die Erklärung zu dem dritten Bilde, die mit schweigendem Einverständniss hingenommen wurde.

«Ich möchte nur wissen, wo die anderen Bilder hingekommen sind, und ob wir sie nie mehr sehen werden!» sagte der Professor nachdenklich.

Frau von Senkenfeld lächelte. «Vielleicht ist mein Salon nur Ausstellungslokal, nur zur Reklame!»

«Die Sachen brauchen aber keine Reklame!» meinte der Professor ernsthaft. Damit hatte die Sache für diesmal ihr Bewenden.



Adolf Menzel. Im Biergarten.

Als Frau von Senkenfeld wieder einmal ihre Gäste versammelte, war man gar nicht mehr erstaunt, dass der Ofenschirm schon wieder ein anderes Bild in seinem Rahmen zeigte. Diesmal war's nur ein kleines Stückchen Vordergrund, das man sah. Dichtes, herbstlich roth gefärbtes Laubwerk bedeckte die ganze Bildfläche; hinter dem Laubwerk aber zeigte sich altes Gemäuer und in demselben eine kleine eherne Thür, von grünem Altersrost überschimmert. Einige Marmorstufen führten zu der Schwelle hinan; am Fusse dieser Stufen lag eine Sphinx, ebenfalls von dichtem Laubwerk überwachsen.

Ein merkwürdiges Gesicht hatte sie, diese Sphinx. Ein Marmorgesicht, und doch nicht ohne Leben. Es war, als ob eine mühsam verhaltene Leidenschaft hinter diesen steinernen Gesichtszügen wohne.

«Räthsel und immer wieder Räthsel!» sagte einer der Gäste. «Nun soll man wohl wieder wissen, was hinter diesem ehernen Thürchen steckt?»

«Es ist vielleicht die Hintertreppe zum Garten des Paradieses!» meinte ein Spötter. «Wem das Hauptthor wegen ungenügenden Lebenswandels verschlossen bleibt, der darf sich hier einschleichen.»

«Das ist nicht möglich!» entgegnete ein Anderer. «Das Paradies kann keine Hintertreppe haben.»

«Oder ist's der Eingang zum Tempel der Erkenntniss!» äusserte gedankenvoll eine Dame.

«Es ist das Klügste, wir fragen die Hausfrau!» rief ein älterer Major, der sich nicht gerne mit Räthseln plagte. «Sie ist verantwortlich dafür, wenn sich ihre Gäste die kostbaren Köpfe zerbrechen!»

So wurde denn Frau von Senkenfeld befragt, welches Geheimniss hinter dem ehernen Thürchen stecke.

Die Dame antwortete lächelnd: «Das Thürchen ist der Eingang zum Garten des Glücks!»

«Gut» — sagte der Major — «aber wo ist der Schlüssel?»

Adolf Menzel. Studie.

Die Hausfrau neigte den schönen Kopf sinnend zu Boden; dann schlug sie die Augen gross auf und sprach:

«Der Schlüssel ist, wie Sie alle wahrscheinlich gedacht haben, verloren gegangen. Und zwar schon seit sehr langer Zeit. Damals, als die ersten Menschen den Boden der Erde betraten; damals schloss das Glück seinen Garten zu, flog davon und liess den Menschen Nichts zurück als seinen Schatten, damit sie doch wenigstens Etwas hätten. Den Schlüssel aber gab es einem ungeheuren Vogel in den Schnabel, um ihn weit fortzutragen.»

«Und die Sphinx?» warf Jemand dazwischen.

«Die Sphinx? — Ach ja! Sehen Sie nur, wie spöttisch sie lächelt! Diese Sphinx weiss, wohin der Vogel den Schlüssel getragen hat. Aber die Sphinx ist von Marmor und redet nicht. Und selbst wenn Jemand sie zum Sprechen brächte, würde sie wahrscheinlich nur mit ihrem spöttischen Lächeln melden, dass der Schlüssel von seinem geflügelten Träger in den atlantischen Ocean geworfen wurde, wo dieser am tiefsten ist.»

So lautete die Erklärung des vierten Bildes. Als sie gegeben war, wandte sich die Hausfrau an einen ihrer Gäste. «Nun, Mr. Graham», sagte sie — «wie stellt sich Ihr künstlerisches Urtheil heute?»

Der Angeredete, ein schlanker blonder Mann, Deutsch-Engländer, seines Zeichens Maler, schrak etwas zusammen; denn er war in tiefen Gedanken dagestanden. «Es ist eben so vollkommen als die Anderen! sagte er dann erröthend. Und leise fügte er hinzu: «Darf man den Namen des Künstlers noch nicht wissen?»

Lächelnd schüttelte Frau von Senkenfeld den Kopf und bewillkommnete neue Gäste.

In den nächsten Wochen hatte die liebenswürdige Dame mancherlei zu thun. Sie korrespondirte mit ihrem Rechtsanwalte; sie machte Besuche bei Leuten, von welchen sie früher nie gedacht hatte, dass sie jemals mit denselben zu thun haben werde; sie scheute sich sogar nicht, eine zweitägige Reise nach einem kleinen Kreisstädtchen zu unternehmen, blos um mit einer alten Frauensperson zu reden, welche früher einmal Köchin bei einer Verwandten der Frau von Senkenfeld gewesen war. Und



B. Galofre y Gimenez pinx.

Ein Fest in Andalusien



als sie in einem elenden Lohnfuhrwerk aus jenem Kreisstädtchen nach der nächsten Bahnstation zurückfuhr, lag ein glücklicher Zug innerer Heiterkeit auf ihrem Gesichte.

Sie kam nach einer mehrstündigen Eisenbahnfahrt gerade recht in die Hauptstadt zurück, um wieder ihre Freitagsgäste zu empfangen, und hatte kaum noch Zeit, ihr Reisekleid gegen eine Gesellschaftstoilette umzutauschen. Vor dem Ofenschirm standen schon ein Paar Besuche.

Diesmal wies das Bild eine reizende südliche Landschaft. Auf hohem Fels schimmert zwischen dunklen Cypressen eine kleine Villa. Dahinter dehnt sich endlos das Meer. Der Fels, welcher die Villa trägt, ist unten zur Grotte ausgebreitet; aus ihr segelt ein kleiner phantastisch geschmückter Nachen graziös in's Meer hinaus. Am Steuer dieses Nachens aber steht eine schlanke Frauengestalt in einem blitzenden Panzer, einen Silberhelm auf dem Haupte. Rosensträucher nicken vom Fels herab auf das scheidende Fahrzeug; Rosen schwimmen auf den Meereswellen, die sich sacht am felsigen Ufer brechen.

So war das fünfte Bild beschaffen. Was war nun das wieder?

«Es könnte die schöne Bradamante aus Ariosto's rasendem Roland sein!» meinte Doctor Duncker. «Aber ich erinnere mich nicht recht, ob Fräulein Bradamante auch die Kunst der Seefahrt verstand. Vielleicht wollte der Künstler das Gedicht des Ariosto noch weitermalen!»

«Ich vermuthe» — meinte der Professor — «wir haben es hier mit einer reisenden Walküre zu thun.»

«Ich würde das Bild einfach die Romantik nennen», entschied Frau von Senkenfeld. «Die kleine Steinklause dort auf dem Felsen ist ihr Heim; von da zieht sie auf Abenteuer in die Welt hinaus. Wohin — das weiss wohl der Künstler selbst nicht. Vielleicht zeigt er uns auf einem andern Bilde das Schiffchen gescheitert zwischen fernen Korallenriffen oder eingefroren in einem Eisberge — wer kann ihm folgen?»

«Sie haben Recht», sagte der Professor ernsthaft — «es ist die Romantik. Aus ihrem rosenumbüschten einsamen Neste segelt sie zum letztenmale in die Welt hinein. Wissen Sie, was sie finden wird? Eisenbahnen und Telegraphen überall; europäische Sitte und Unsitte in jedem Hafen, wo sie landet. Den New-York Herald wird sie zu lesen bekommen und die Times, wohin sie



F. Kallmorgen. Landschaftsstudie.

auch den Schnabel ihres Fahrzeugs richtet. Und schliesslich wird ihr die Lust zu weiteren Fahrten vergehen, sie wird wieder in ihr meerumrauschtes Nest heimfahren und dort einschlafen wie Dornröschen!»

Das war der Eindruck des fünften Bildes.

Nun ist es aber Zeit, dass wir uns nach der Schöpferin aller dieser Bilder umsehen. Angela Reinhardt sass an ihrer Staffelei und malte und malte. Seit sie dem wackeren Vergolder Buchinger ihren ersten Ofenschirm gebracht hatte, war ihr aus des Daseins ärgster Noth und Bitterniss geholfen. Sie war aufgeblüht, wie eine Rose, die nach langen trüben Regentagen der erste Frühlingssonnenschein trifft.

An jenem Tage freilich, an welchen wir ihr wieder begegnen, lag ein schmerzlicher Schatten auf ihrem hübschen Gesichtchen. Denn es war der Tag, der mit dem Weihnachtsabend enden sollte. Für Angela Reinhardt gab es keinen Weihnachtsabend. Sie stand mutterseelenallein in der Welt. Zur Belohnung für ihren Fleiss hatte sie sich zwar ein hübsches schwarzes Kleid gekauft, mit welchem sie sich selbst beschenken wollte; aber das war doch keine rechte Weihnachtsfreude. Ein Paar Schürzen und Püppchen hatte sie verfertigt für die Kinder des armen Tischlers, bei welchem sie zur Miethe wohnte; dann war sie durch die Strassen gegangen und hatte sich die schimmernden Läden betrachtet und die Menschen, die mit Päcken beladen heimwärts eilten.

So war der Nachmittag vorübergegangen und die Dämmerung des Winterabends brach herein. Nun stand sie am Fenster des Hinterhauses, in welchem sie wohnte, starrte hinunter in den dunkelnden Hof und dachte, wie es denn kam, dass sie so ganz allein sei. Sie dachte an die gute leichtlebige Frau Welland, ihre mütterliche Beschützerin, bei der sie den letzten Weihnachtsbaum gesehen hatte; dann flogen ihre Gedanken weiter zurück, zu ihrer langverstorbenen Mutter. Sie fühlte es heiss an ihre Augen heraufsteigen. Aber sie war ein tapferes Madchen. Mit einem Tuche wischte sie sich über die Augen; dann trat sie an ihren Tisch, um ihre Lampe anzuzünden. O, sie wollte diese kummervollen Gedanken schon bemeistern! Zunächst wollte sie Licht machen, und dann — da lag ja ihr kleines Skizzenbuch, voll von Entwürfen; da konnte sie weiter zeichnen, und ihre Phantasie sollte ihr das arme Stübchen mit Weihnachtsgeistern bevölkern. Eben hatte sie die Glasglocke von der kleinen Petroleumlampe genommen, als es an der Thüre pochte. Auf Angela's schüchternes «Herein» ging die Thüre auf; eine verschleierte Dame trat ein und eine wohlklingende Stimme frug: «Fräulein Angela Reinhardt?»

F. Kallmorgen. Am Strand.

«Das bin ich», antwortete Angela; — «aber gestatten Sie, dass ich Licht mache, und nehmen Sie einstweilen Platz!»

Die Fremde liess sich auf einem von den beiden Stühlen nieder, welche neben einem Kasten, einem Bette und dem Tische Angela's Mobiliar bildeten, und zog den Schleier vom Gesichte, während Angela ihr Lämpchen vollends anzündete. Als dann die Malerin den verwunderten Blick auf ihren Besuch richtete, schaute sie in ein feines lebensvolles Frauengesicht, dessen dunkle Augen forschend und sichtlich erfreut auf ihr hafteten.

«Ich bin Mathilde von Senkenfeld» — sprach die Fremde — «meinen Namen werden Sie vielleicht bei meiner verstorbenen Tante, der Frau Oberbaurath Welland, vernommen haben. Verzeihen Sie, dass ich erst jetzt

komme, um zu sehen, ob ich ein schweres Unrecht gut machen kann, das gegen Sie begangen worden ist.»

«Ein Unrecht?» fragte Angela erstaunt. «Ich wüsste nicht, dass Jemand ein Unrecht gegen mich beging!»

«Und doch ist es so!» antwortete Frau von Senkenfeld. «Ein Unrecht, welches von mir unwissentlich, von Anderen leider wissentlich begangen ward. Frau Welland hatte sich mit ihrem guten Herzen um Sie, mein Fräulein, angenommen. Die Frau hatte ja selbst kein Kind; sie brauchte eine Gesellschafterin. Sie haben Jahre lang bei ihr gelebt. Und was Tante Welland etwa Gutes für Sie that, haben Sie der alternden Dame reichlich vergütet durch den glücklichen Humor, mit welchem Sie das Haus der Frau Welland verschönten. Es wäre nun eine Ehrenpflicht für die Erben der Tante Welland gewesen, das Verhältniss derselben zu Ihnen im Geiste der guten Frau fortzusetzen. Statt dessen wurden Sie, als Tante Welland gestorben war, ohne ein Testament zu hinterlassen, einfach auf die Strasse gestossen.»

«So arg war es nicht!» sagte Angela erröthend. «Die Erben der guten Frau Welland wollten mich sogar noch zwei Monate lang in dem Hause meiner Wohlthäterin wohnen lassen; aber ich — ich gestehe, es war ein Fehler — ich ertrug die etwas wegwerfende Art nicht, in welcher mir diese letzte Wohlthat erwiesen werden sollte, und verliess sofort das Haus.»

«Ich weiss Alles!» sagte Frau von Senkenfeld. «Aber Sie wissen nicht, Sie stolzes Mädchen, warum ich das Alles geschehen liess. Sie wissen nicht, dass ich, als Tante Welland einen schnellen Tod starb, in Italien bei einer schwer kranken Freundin weilte, dass ich die Ordnung der Erbschaftsangelegenheit einem fremden Rechtsanwalt überlassen musste, der wohl meine Interessen, nicht aber die Ihrigen zu wahren wusste. Ich hatte ja keine Ahnung von Ihrer Existenz, liebes Fräulein — glauben Sie sonst, ich hätte es zugelassen, dass das Werk von Tante Welland einen so jähen Abschluss nahm? Glauben Sie, es gäbe ausser der Tante Welland keine Menschenseele mehr, die gut zu Ihnen sein könnte?»



Ein so warmes Leuchten ächter Seelengüte glänzte bei diesen Worten aus den Augen der schönen Frau, dass Angela nichts Anderes zu thun wusste, als ihr mit Freudenthränen auf den Wangen beide Hände hinzureichen.

«Und nun erzählen Sie mir, wie es Ihnen ging, seit Tante Welland starb!» bat Frau von Senkenfeld.

Angela erzählte, erst schüchtern, dann mit schmerzlichem Humor vergangener Leiden und Sorgen gedenkend. Sie merkte es nicht, wie sie sich mit jedem Worte mehr in das Herz ihres Besuches hineinredete, aber als sie zum Ende kam und tief ergriffen des braven Buchinger gedachte, dessen Menschenfreundlichkeit zum erstenmale seit langer Zeit wieder einen Sonnenblick in ihr trübes Dasein geworfen hatte, stand Frau von Senkenfeld auf und sagte: «So, liebe Angela, nun kommen Sie mit mir und bringen Sie den Weihnachtsabend in meinem Hause zu! Sie finden ausser mir nur ein paar gute harmlose Freunde und Freundinnen, und es wird meinem Weihnachtsbaum sehr gut thun, wenn ein paar so liebe jugendliche Augen ihn anglänzen, wie die Ihrigen sind!»

«Aber wie kann ich denn?» antwortete Angela hoch erröthend — «ich habe kein Gesellschaftskleid!»

«Kleid?» lachte Frau von Senkenfeld fröhlich. «Als Künstlerin sollten Sie erstens über den kleinen Anforderungen der Mode stehen; zweitens liegt hier auf dem Bette ein wunderschönes Kleid; drittens wären alle Confectionsgeschäfte froh, wenn wir ihnen heute noch die Ehre schenkten, Sie herauszuputzen; und viertens will ich, dass Ihre Augen und Ihre Stimme, nicht Ihre Kleider, meinen Salon schmücken. Also frisch, liebes Kind! Wir haben noch Mancherlei zu besorgen!»

Wie in einem Rausche kleidete Angela sich um, während Frau von Senkenfeld in einer Mappe blätterte. Wenige Minuten später führte ein Wagen



F. Kallmorgen. Porträtstudie.

die beiden Damen von dannen. Das Erste, was Angela sah, als sie in den behaglich durchwärmten Salon ihrer Gönnerin eintrat, war ihr letzter Ofenschirm. Sie war beschämt und doch freudig überrascht; denn sie durfte sich gestehen, dass das Werk ihrer Phantasie und fleissigen Hände vollständig würdig war, in dieser schönen Umgebung zu prangen. «O, wie gut Sie sind!» rief sie entzückt.

«Ich sehe nichts Gutes darin —» lächelte Frau von Senkenfeld — «wenn ich mir Etwas kaufe, das mir gefällt. Ich könnte Ihnen schwören, dass ich Sie zuerst als Künstlerin und dann erst als ein Mädchen kennen gelernt habe, das meiner verstorbenen Verwandten so nahe stand, und dem ich einen Ersatz für erlittenes Unrecht schulde. Ich hätte ja niemals Ihre Spur aufgefunden, wenn mir nicht Vergolder Buchinger von Ihnen erzählt hätte. Ich erfuhr von ihm blos, dass die Schirmbilder von einem Mädchen herrühren, welches werth sei, dass man sich für es interessire; erst weitere Nachfragen bei Ihrem früheren Lehrer machten mich mit Ihrem Schicksal bekannt. Und nun — verzeihen Sie Angela, umspann ich Sie mit Erkundigungen. Von dem alten Hausarzte der Frau Welland erfuhr ich, wie lieb meine Tante Sie hatte, wie Sie von derselben als wie ein eigenes Kind angesehen wurden. Und dann gelang es mir noch, die alte Martha aufzufinden, die ehemalige Köchin der Tante Welland.

«Ich sage Ihnen, Angela — wie eine arme Sünderin kam ich mir vor, als die alte Person mir erzählte, dass Tante Welland ihr hundertmal gesagt habe, sie müsse jetzt einmal daran denken, ein Testament zu machen, um die Zukunft ihrer Angela zu sichern. Sie kam nicht mehr dazu, dies Testament aufzustellen; und die Folge war, dass ich erbte, was Ihnen bestimmt war. Sehen Sie jetzt ein, was ich an Ihnen gut zu machen habe? Und nun lassen Sie sich noch sagen, wie tief es mich ergriff, als alle Menschen, die ich um Sie befragte, nur Gutes von Ihnen erzählten, und wie Sie mich entzückten, als ich Sie selber kennen lernte!»

Mit diesen Worten schloss die warmherzige Frau Angela gerührt in ihre Arme.

Dann führte sie das Mädchen in ein anstossendes grosses Gemach, in dessen Mitte ein Weihnachtsbaum prangte. «Sehen Sie», — sagte Mathilde — «da ist eigentlich mein Atelier, denn ich habe auch Versuche gemacht, zu malen, bleibe aber, wie es scheint, in den Anfangsgründen stecken. Ein berühmter Künstler war mir bei der Ausschmückung des Raumes behilflich; darum sehen Sie dieses geniale malerische Durcheinander an den Wänden, diese Trophäen, diese ausgestopften Vögel und ausländischen Raritäten! Und nun müssen Sie mir helfen, meinen Weihnachtstisch herzurichten!»

Darüber vergingen rasch ein paar Stunden; und als die Gäste der Frau von Senkenfeld eintrafen, war es Angela, als wäre sie schon seit Monaten heimisch im Hause der liebenswürdigen Frau. Wie in einem Traume flog ihr der Abend vorüber; die flimmernden Lichter, die reichbesetzte Tafel, die Geschenke, mit denen sie überrascht ward: Alles machte ihr den Eindruck, als sei sie plötzlich eine Märchenprinzessin geworden. Wie sie aber dann, als lange nach Mitternacht die Gäste sich empfahlen, auch heim wollte in ihr armseliges Stübchen und eben im Begriffe war, ihren Mantel zu suchen, raunte ihr Frau Mathilde leise zu: «Bleiben Sie, — ich habe noch eine Ueberraschung für Sie!» Mit diesen Worten ergriff sie Angela am Arme und zog sie durch das Atelier in ein reizendes kleines Zimmer. «Hier, mein Kind, mögen Sie schlafen», — sagte sie, — «da mögen Sie alles Leid vergessen, das Sie in letzter Zeit erduldeten. Und das Atelier nebenan soll künftighin



F. v. Defregger pinx.

Kaffeevisite auf der Alm



Ihre Künstlerwerkstatt sein. Einstweilen müssen Sie den Weihnachtsbaum noch als Gast bei sich behalten!»

Angela schlief lange und tief in jener Nacht. Aber ehe sie einschlief, gaukelte vor den Augen ihrer Fantasie ein Schwarm von Amoretten um den Weihnachtsbaum; und ihr Tischnachbar von heute Abend, der schlanke Maler Mr. Graham, kam ihr immer wieder in's Gedächtniss mit seinem fröhlichen Lachen und seinen treuherzigen blauen Augen. Und obschon sie sich sagte: «Angela, Du hast schon so viel Glück — willst Du noch mehr?» — so wollten doch dieses Bild und diese Stimme nicht weichen.



F. Kallmorgen. Aus Holland.

Am nächsten Freitag-Abend, es war Neujahrsabend, fanden Frau Mathilden's Gäste wieder ein neues Bild im Rahmen des Ofenschirms; aber Niemand konnte es deuten. Denn auf dem Bilde war Nichts zu sehen, als eine blumenumrankte Staffelei; vor dieser Staffelei aber sass ein reizender kleiner Amor, die Palette in der Hand, und malte.

Vergeblich stritt man über die Bedeutung des Bildes, das blos in flüchtigen Strichen als Pastellgemälde hingeworfen war. Und als Niemand das lieblich gemalte Räthsel auflösen konnte, begann Frau Mathilde mit ihrer tiefen wohlklingenden Altstimme:

«Ich mag es gerne glauben, dass Niemand einen Namen für dieses Bild findet. Denn dasselbe stellt nichts Anderes vor, als das höchst seltsame Schicksal der anderen fünf Bilder. Nun werden Sie fragen, wohin diese Bilder gekommen sind? Ich kann es Ihnen sagen. Sie sind sämmtlich in den Besitz des Mr. Graham übergegangen, den Sie alle schon hier an meinem Theetische getroffen haben. Mr. Graham kann sich's erlauben, verschiedene Ofenschirme zu erwerben; denn er ist der Sohn eines der reichsten Sheffielder Fabrikanten und zugleich unabhängig; das Geschäft, an welchem er betheiligt ist, wird von seinen Brüdern geführt. Er sah bei mir die fünf Ofenschirme und ruhte nicht eher, bis er mich durch seine Bitten dahin brachte, dass ich ihm die Schirme, einen nach dem andern verkaufte. Nun werden Sie aber doch endlich auch wissen wollen, wer die Schirme gemalt hat? Sie sind alle von einer Hand. Vor mehreren Monaten kam ich in ein hiesiges Geschäft

und fand daselbst den ersten Ofenschirm; als mir Mr. Graham denselben abgekauft hatte. kaufte ich einen zweiten und so fort. Und nachdem Mr. Graham fünf Ofenschirme in seinen Besitz gebracht hatte, erwarb er schliesslich die Künstlerin selber; das heisst, er verlobte sich mit ihr. Und ich selbst war die Unglückliche, die ihn in ihr Atelier führte. Ich sage: die Unglückliche. Denn dadurch, dass Mr. Graham die junge Künstlerin zu seiner glücklichen Gattin macht, nimmt er mir den Genuss, von Zeit zu Zeit mit einem neuen Ofenschirm vor meinen lieben Gästen prunken zu können. Nun wissen Sie aber auch, was der malende Amor auf meinem heutigen Ofenschirme bedeutet: den Schluss einer kurzen und erfolgreichen Künstlerlaufbahn. Es ist fast schade, dass diese Laufbahn nicht länger währte. Denn wie ehedem die berühmte Märchenerzählerin Scheheresade tausend und eine Nacht lang erzählen konnte, ohne müde zu werden, so hätte meine Angela tausend und einen Tag lang fortgemalt, bunte, farbensprühende Märchen. Aber es ist doch besser so; und ich hoffe, das Mr. Graham seiner künftigen Gattin das Malen nicht ganz verbieten wird!»

Bei diesen Worten ging Frau Mathilde an die Thür, die zum Atelier führte, schaute hinein und öffnete dann die beiden Flügel der Thüre weit. «So», sagte sie, — «nun wollen wir noch einmal wie vor sieben Tagen den Weihnachtsbaum in unseren Abend hereinschimmern lassen!»

Und jetzt sahen die Gäste im Atelier einen strahlenden Tannenbaum, daneben aber stand Angela mit einem Stöckchen in der Hand, auf welchem ein Licht befestigt war, und bemühte sich vergeblich, die oberste Kerze des Baumes anzuzünden. Es war ein wunderliebliches Bild. Durch die Gäste aber glitt jetzt eine schlanke Männergestalt und Mr. Graham flüsterte Angela in's Ohr: «Lass mich das machen, meine Süsse, Du bist ja zu klein!»

Und in diesen Worten, wie sie gesprochen und angehört wurden, lag eine Welt von Zärtlichkeit.



DAS COSTÜM
IN DEN THEATRALISCHEN VORSTELLUNGEN

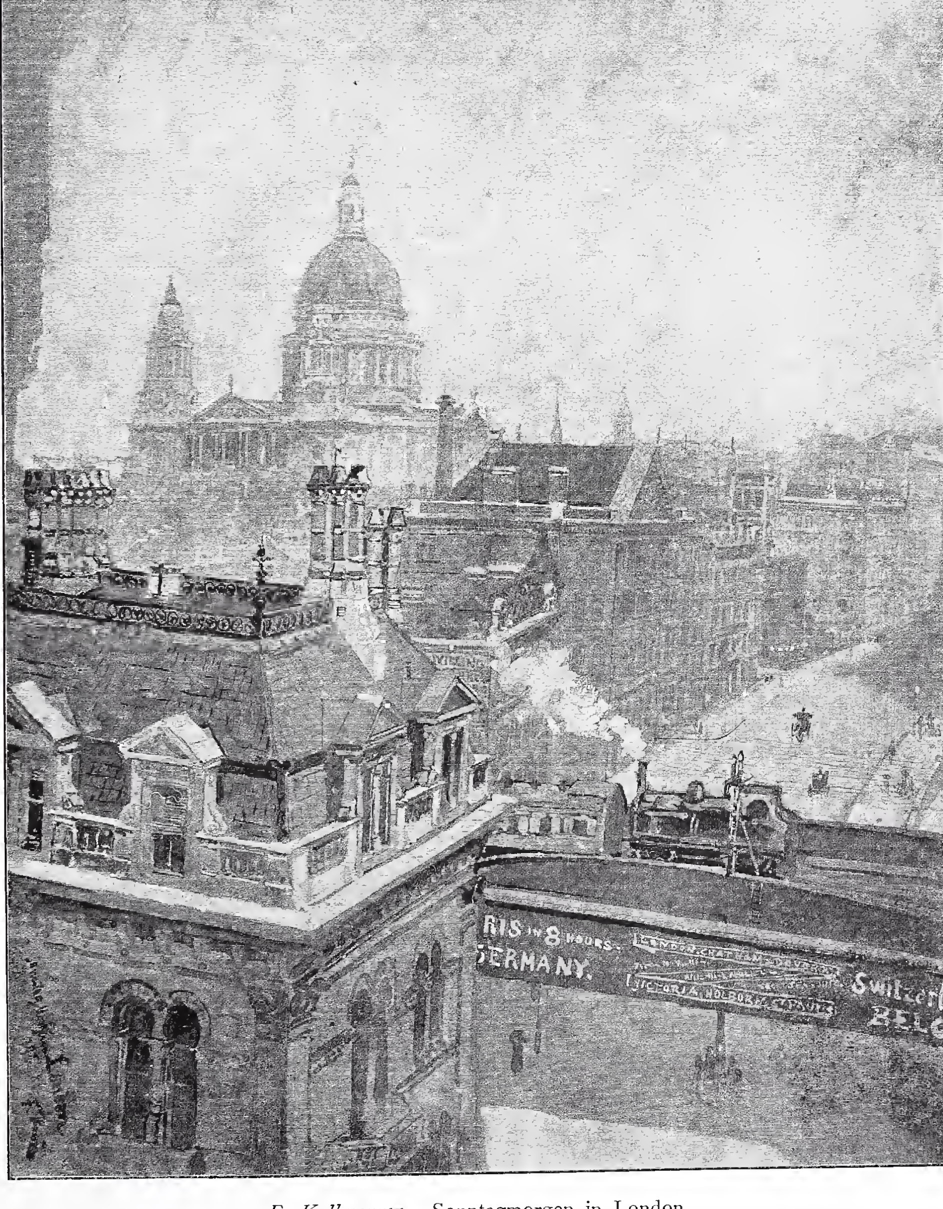
VON

RUDOLPH GENÉE.

Soweit wir auf die Geschichte der Menschheit zurückblicken können, war bei den Menschen auch die Neigung allgemein, sich zu verstellen und — zu verkleiden. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese dem Menschen angeborene Neigung aus der schlechten Eigenschaft der Unwahrhaftigkeit entsprang oder mehr aus dem harmlosern Nachahmungstrieb. Nehmen wir, um uns dabei nicht auf das ethische Gebiet zu verlieren, das Letztere an. Der Trieb beim Menschen, etwas Anderes vorzustellen oder zu scheinen, als er in Wirklichkeit ist, mag der tiefere Grund dieses Nachahmungstriebes sein. Jedenfalls hat derselbe bestanden, so lange es eine Menschheit gibt, und wir können ihn desshalb auch heute noch bei den Menschen verschiedenster Rassen und verschiedenster Stände wahrnehmen, bei den wildesten Volksstämmen sowohl, wie bei den vorgeschrittensten Culturvölkern, in den höchsten Regionen, bei fürstlichen Personen und in der Aristokratie, wie in den niedrigsten Ständen.

Dieser Nachahmungstrieb fällt durchaus zusammen mit der unter den Menschen allgemein verbreiteten Neigung, sich zu «verkleiden». Es spielt hierbei keineswegs die Eitelkeit die Hauptrolle, denn auch ein Strassenjunge ist schon zufrieden, wenn er sich eine dreieckig geformte Papiermütze aufsetzen kann, um etwas Anderes vorzustellen, oder wenn er eine aus Papier geschnittene primitive Gesichtslarve vornimmt, bei der nur Löcher für Nase und Augen herausge-

schnitten sind, was ihn doch keineswegs verschönt. Irgend ein Stück bunten und schlechten Zeuges, das ein Knabe sich umbindet, genügt ihm schon, damit — Comödie zu spielen. Und «Comödie spielen», oder doch mindestens durch eine äusserliche Veränderung so zu erscheinen, als ob man Comödie spiele, — das ist die Hauptsache. Es kommt vor Allem darauf an, etwas Anderes zu bedeuten, als man in Wirklichkeit ist; und eben aus diesem Grunde sich zu verkleiden. Die Lust daran beginnt schon in früher Kindheit und sie ist auch oft im allerreifsten Alter noch nicht geschwunden. Wir können schon hieraus entnehmen, dass auch die theatralische Kunst und die Lust daran ganz wesentlich diesen Neigungen entspringt, und es wird dabei das Kleid — oder wie wir's jetzt nennen: das Costüm — immer eine wichtige Bedeutung haben.



F. Kallmorgen. Sonntagmorgen in London.

Die Geschichte des Costüms bei theatralischen Darstellungen hat mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes ebenso viele Stadien durchgemacht, wie die ganze Schauspielkunst und theatralische Darstellung. Bis auf die klassische Comödie und Tragödie der Griechen und Römer brauchen wir dabei nicht zurückzugehen; denn was wir davon wissen oder uns konstruiren können, gilt mehr der Art der Deklamation und den Gesten, als dem Gebrauche und der Beschaffenheit der Kleider. Bei den theatralischen Spielen unseres christlichen Zeitalters sagen uns schon die mittelalterlichen Mysterien und Passionsspiele, dass auf die Kleidung der zahlreichen Personen ein grosser Werth gelegt wurde. Anfänglich waren die Costüme ganz besonders bunt, fantastisch und stillos, und erst als man durch die bildlichen Darstellungen biblischer Stoffe durch die alten Maler Vorbilder erhielt, konnte man grössere Sorgfalt darauf verwenden, obwohl ja auch unsere alten Maler es bekanntlich mit dem «Historischen» der Trachten nicht allzu genau genommen haben, sondern häufig genug eigene Formen für die Tracht erfanden. Die Passionsspiele, welche in einzelnen Gegenden sich bis in die neueste Zeit gerettet haben, wie in Oberammergau, in Brixlegg u. s. w., haben getreulich an den bildlichen Dar-

stellungen festgehalten, nur dass in neuester Zeit die Kleider ungleich prächtiger geworden sind, und desshalb mit der Naivetät des Spieles selbst in Widerspruch gerathen. Als in der ersten Zeit der Reformation eine andere Gattung von Schauspielen sich entwickelte, trat gegen die religiös-polemische Tendenz die äussere Erscheinung des Schauspiels für einige Zeit zurück. Man that in der Beziehung genug, wenn man die Unterschiede der Stände, der Priester, der Ritter oder der einfachen Bürger in der Kleidung anzeigte. Der fruchtbarste Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs, welcher über zweihundert Schauspiele, Tragödien, Comödien und Fastnachtspiele geschrieben hat, lässt uns aus seinen Stücken gleichfalls erkennen, dass man die äussere Erscheinung der spielenden Personen sehr wohl beachtete, obwohl die Handwerker eben nicht Luxus damit treiben konnten. Kaiserinnen und Königinnen, gleichviel ob aus der römischen Geschichte oder aus dem Mittelalter, gingen ganz naiv in der Tracht der Zeit des Dichters, etwa wie die Nürnberger Patrizierfrauen einher, mit einem Diadem oder einer Krone geziert. Wo die Kleidung und besonders eine während des Stückes gebotene Veränderung in derselben von Bedeutung für die Handlung war, da versäumte Hans Sachs es nicht, dies im Stücke vorzuschreiben. Da lesen wir z. B. kommt schön geschmückt, kommt fürstlich gekleidet, oder auch wohlgekleidet und schlecht gekleidet. Uebrigens kommen solche genauere Vorschriften bei Hans Sachs erst in der späteren Zeit seiner Dichtungen vor, aber sie werden auch für die frühere Zeit Geltung gehabt haben. Dass der Herrgott in «schönem, langen Talar», in der Hand ein Scepter, erschien, und mit langem, grauem oder auch weissem Barte, ist so selbstverständlich, wie, dass die Engel goldene Heiligenscheine auf ihrem aufgelösten blonden Haar hatten, die Teufel hingegen Gesichtslarven. An ein historisches Costüm war aber ebenso wenig zu denken, wie solches ja den Dichtungen selbst gänzlich abging; in den biblischen, den römischen und mittelalterlichen Stoffen war es bis auf einige Unterscheidungen dasselbe. Nur einzelne Nationalitäten waren durch besondere Tracht charakterisirt, was besonders von der türkischen galt. Aber zur Unterscheidung gewisser Stände geschah das Nöthige unbedingt. Arme und gemeine Leute waren von den vornehmeren in der Kleidung mit aller demonstrativen Deutlichkeit unterschieden, und ein König oder Fürst erschien stets in langem Mantel, die Krone auf dem Haupt und das Scepter in der Hand.

F. Kallmorgen. Strasse in Kiel.

Für die historischen und romantischen Schauspiele waren Helme, Schilde und Speere die nothwendigen Requisiten und wir finden sie in den Stücken des Hans Sachs auch häufig im Texte ausdrücklich erwähnt.

Gleichzeitig mit Hans Sachs in Nürnberg hatte in der Schweiz die vom Geiste der Reformation getragene Dichtung begonnen. In den Stücken von Gengenbach und dem Maler Nikolaus Manuel ist von Vorschriften für die Kleidung noch Nichts zu lesen; im



F. A. v. Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.



zweiten der Manuel'schen Fastnachtspiele handelt es sich nur um die Dramatisirung eines vorhandenen Bildes. Mehr Andeutungen für das Costüm finden wir schon bei Bullinger in dessen Spiel von der Römerin Lucretia (1533). Der Autor hat nämlich diesem Spiel eine Anweisung angehängt, «wie man das Spiel ordnen und wie die Personen geschickt sein sollen». In diesen Anweisungen über die Auffassung der Charaktere laufen auch einige Andeutungen über die Kleidung unter. Da heisst es: dass die «Pensioner», besonders Marcus, «hochprächtig mit Kleidern, ja mit fremden, ussländigen Kleidern», angethan sein sollen. Sonst ist nur bei Lucretia selbst noch angemerkt, sie solle «mit ziemlicher Bekleidung, in schwarz, ohne allen Pracht gehn».

Auch über eine, etwa 10 Jahre spätere Aufführung von des Elsässers Valentin Bolz Schauspiel «Pauli Bekehrung», berichtet ein Schweizer Chronist u. A.: Der Darsteller des Hauptmanns habe «bei hundert Burger» gehabt, «alle in seiner Farbe bekleidet». In dem Vorwort zu dem «Verlornen Sohn» von Joh. Salat (1537) wird ausdrücklich das historische Costüm der Vergangenheit neben dem Zeitcostüm hervorgehoben. Es wird da berichtet: «Als man mit den gerüsten Personen auf den Platz und Schranken kam, gingen zween alte Männer, bekleidet und gewaffnet nach Brauch unserer Altvordern Eidgenossen, gegen zween junge Eidgenossen, so auch mit Harnisch und Wehr nach jetzigem Brauch angethan.»



F. Kallmorgen. Studie.

Viel eingehender äussert sich über die Art der Darstellungen Adam Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, der sich später in Breslau aufhielt und dort viel für den Meistergesang und für die Aufführungen biblischer Schauspiele wirkte. Bei seiner Comödie von «Jakob und Joseph» (gedruckt 1592) schreibt er mancherlei über die Trachten und Requisiten vor. Da er für die 44 Rollen seines Schauspiels nur 26 Darsteller hatte, so mussten diese sich mehrfach umkleiden. Am Schlusse der Scenen schreibt er deshalb vor: man solle so lange auf ein Instrument schlagen, «bis man sich in Habitum und Kleider geschickt gemacht» habe. Ueber das Costüm für die einzelnen Rollen schreibt er vor: Die Brüder Josephs müssen einerlei Kleidung an Röcken und Hüten haben, Joseph müsse «einen schönen bunten Rock, auch einen zerissenen Rock haben, mehrentheils rother Farbe.» Der Engel Gottes solle «seinen Engelischen Sonnenschein, gelbe krause Haare und Engelischen Habitum haben.» Der König geht natürlich «mit schönen Kleidern und schönem Bart.» Auch die Hofleute Pharao's müssen schöne Kleider und «mancherlei schöne Bärte» haben u. s. w.

Um etwa dieselbe Zeit, etwas früher, schrieb der schwäbische Humanist und Dichter Nikodemus Frischlin seine lateinischen Comödien, von denen die meisten durch seinen Bruder Jakob verdeutscht und aufgeführt wurden. In Frischlin's «Julius redivivus» finden wir mehrere Vorschriften für's Costüm. So sollen Caesar und Cicero «in langen Talarmänteln» daher gehen; der schwäbische Herzog Hermannus «in ganzem Cürass oder Harnisch;» Eobanus Hesse dagegen «fein bürgerlich angezogen mit einem Poetenkranz geziert.»

Uebrigens klagt einmal Jakob Frischlin in einer an den Bürgermeister von Strassburg gerichteten Widmung darüber, dass das heutige (d. h. damalige) Theater nur kümmerlich sich forthelfen könne, weil kein Caesar mehr ein Schauspielhaus baue, kein Praetor mehr das Theater durch Geld unterstütze, und weil die Zeit der



F. Kallmorgen. Studie.

Luculle vorüber sei, welche Mäntel für's Theater übrig hatten.»

Als um 1600 durch die Invasion der «englischen Comödianten» für die Fortentwicklung des deutschen Schauspiels ein wichtiger Wendepunkt eingetreten war, indem das Dilettantenwesen (der Bürger, Studenten u. s. w.) mehr und mehr zurücktrat und der Stand der Berufsschauspieler allmälig sich bildete, trat für einige Zeit der schon zu geistloser Spielerei ausgeartete Gebrauch von Costümen und Maschinenkünsten gegen den starken Realismus der Engländer in den Hintergrund. Man weiss, dass zu Shakespeare's Zeit das englische Theater der Dekorationskünste fast gänzlich entbehrte, weil die Gewalt der dichterischen Phantasie und die Kunst des Schauspielers die Hauptsache war. Weniger entsagend war man im Gebrauche des Costüms, und es ist dies ganz natürlich, weil ja schon wegen der leichtern Erkennbarkeit der verschiedenen Personen charakteristische Costümstücke geboten waren, was denn schon ganz naturgemäss zu manchen prunkvollen Ausstattungen führte. Im Allgemeinen aber genügte auch dafür das Wesentliche und Nothwendige. Von einem «historischen Costüm» nach unserer heutigen Vorstellung war auch zu Shakespeare's Zeiten keine Rede; es hätte dies auch zu sehr mit der ganzen scenischen Einrichtung der damaligen einfachen Bühne im Widerspruch gestanden. Shakespeare selber sagt in dem Prolog zu Heinrich V., worin er auf die Unzulänglichkeit ihrer Mittel zur Darstellung eines so grossen Gegenstandes hinweist, u. A.: «Denn Euer Sinn muss uns're Könige schmücken!» Dabei wurde aber auf Rüstungen, Helme, Schwerter u. s. w. viel Werth gelegt. Unsere deutsche Schauspielkunst stand damals auf viel zu niedriger Stufe, als dass man von dem englischen Theater den gehörigen Nutzen hätte ziehen können. Was durch das Vorbild der englischen Comödianten bei uns erreicht war, bestand hauptsächlich in der möglichst natürlichen Darstellung blutiger Ereignisse, der Gefechte, Morde und Verstümmelungen. Durch die Verwilderung der Sitten während des dreissigjährigen Krieges war bei uns das Theaterbanden-Wesen so tief gesunken, dass in den ernsten Stücken nur noch das Schreckenerregende und Grausige galt, während im Komischen eine Niedrigkeit der Zoten eingerissen war, von der man sich heute keinen Begriff mehr machen kann. Unter solchen Verhältnissen war das Costüm nur ein meist sinnloser Ausputz geworden.

Während das Schauspiel den herumziehenden Banden überlassen blieb, entwickelte sich dafür an den deutschen Höfen ein ungeheuerer Prunk in der sogenannten «Oper», die aus einem widersinnigen Gemisch von Musik, schlechten Versen, Ballet und erstaunlichen Maschinenkünsten bestand.

Von der Mitte des 17. bis in die Hälfte des 18. Jahrhunderts machte sich besonders in dieser Gattung der Geschmack des Zopfstils auch im Costüm hervorragend geltend. Bei der Darstellung der idealen Gestalten der römischen Geschichte und der griechischen Mythe waren in jenen Opern die einzelnen Bestandtheile der antiken Tracht in ein lächerliches Fantasie-Costüm umgewandelt, welches mehr den Forderungen des Ballets entsprach. Wohl gingen Herkules, Achilles, Hannibal u. s. w. in fleischfarbenen Tricots, aber bei den zierlichen und widersinnig zugeschnittenen Panzerkleidern war es nur auf Schmuck und Glanz abgesehen, der Federschmuck war der Hauptzweck bei den Kopfbedeckungen und die kurzen Kriegerröckchen wurden durch die Fischbeinreifen weit ab vom Körper gehalten, während rückwärts häufig ein langes Gewand nachschleppte. In der weiblichen Costümirung musste sich's Iphigenia gefallen lassen, dass die Darstellerin in dem weit ausgeschnittenen Mieder mit der nach damaliger Mode nach unten hin tief zugespitzten Panzer-Taille ging, welche von einem wahren Gebirge des hoch aufgebauschten Reifrockes umgeben war.

Als endlich um 1730 der ebenso muthige wie pedantische Gottsched in Leipzig seinen energischen Kampf gegen das Theater-Unwesen begann, war er es auch, der zuerst darauf drang, dass in den hohen Tragödien des Schauspiels, bei denen man zunächst ganz auf die französischen Classiker angewiesen war, das historische Costüm eingeführt werden sollte. Schon in seiner «kritischen Dichtkunst» hatte er auf die Lächerlichkeiten des herrschenden Costüms hingewiesen, welches bei den klassischen Dramen der Racine, Voltaire u. s. w ganz das des damaligen französischen Hofes war. Gottsched war in diesem Punkte seiner Zeit weit voraus, denn das Publicum fand es noch keineswegs lächerlich, wenn die Helden der römischen Geschichte mit hohen Staatsperrücken und mit zierlichen Galanteriedegen einhergingen, ja wenn auch die alten Germanen Herrmann, Siegmar u. s. w. (in Elias Schlegel's Herrmann) in lockenreicher Allonge-Perrücke, mit weissen Handschuhen und Galanteriedegen erschienen. Und daneben die römischen Damen mit ihren thurmhohen Haarfrisuren und ungeheuerlichen Fischbeinröckchen! Wir können es heute freilich kaum begreifen, dass Gottsched Jahrzehnte lang gegen diese Lächerlichkeit kämpfen musste, ohne Etwas zu erreichen. Während in andern Stücken die nationalen Trachten der Spanier und der Türken längst eingeführt waren, hielt man doch in den römischen Tragödien an der französischen Hoftracht beharrlich fest. Dies war aber keineswegs eine nur deutsche Sitte, sondern sie war durch den Gebrauch in Frankreich autorisirt; denn in Paris hatte man erst 1750 den Versuch gemacht, Voltaire's «Brutus» und Crebillon's «Catilina» in der historischen römischen Tracht aufzuführen.

Um eben diese Zeit waren in England durch das schauspielerische Genie Garrick's die Shakespeare'schen Dramen, freilich in bedeutenden Umgestaltungen, für die Bühne wieder erobert worden. Aber auch diesen grossen Garrick sehen wir auf den alten Abbildungen als Macbeth, Richard III., König Lear u. s. w. im Costüme seiner Zeit, in Kniehosen und Schnallenschuhen, in langer gestickter Weste und mit sehr breiten, faltenreichen Manschetten. Ebenso war bei uns noch vor Ablauf des Jahrhunderts bei Einführung der Shakespeare'schen Dramen das Costüm der Zeit gebraucht worden. Auch der erste Hamlet-Darsteller in Deutschland, Brockmann, welcher zunächst in Hamburg und in Berlin mit der Rolle einen ganz unerhörten Enthusiasmus hervorgerufen hatte, erschien noch 1777, wie uns mehrere Chodowiecki'sche Kupferstiche zeigen, als Hamlet mit Zopfperrücke, Schnallenschuhen und Kniehosen. Hier konnte also das Costüm, von welchem man in neuerer Zeit mit immer grösserer Strenge die historische Treue beansprucht, nicht das Geringste zur Steigerung des



E. Werenskiold. Studie.

Eindrucks thun, und dennoch war der Eindruck ein ungeheuerer, — eben weil das Publikum ein anderes Costüm-Princip nicht kannte.

Einen der ersten Versuche mit dem antiken Costüm machte in Gotha die Schauspielerin Frau Brandes in dem Brandes-Benda'schen Melodram «Ariadne». Die uns überlieferten Abbildungen der Künstlerin in dieser Rolle zeigen uns zwar keine durchaus strenge, aber doch eine ganz angemessene und geschmackvolle Verwendung der antiken Vorbilder. An Stelle des hohen Perrücken-Baues zeigen sie uns das natürlich fallende Haar nach antiker Weise von Bändern umschlungen und die annähernd antike Gewandung wurde wenigstens nicht mehr von Fischbeinröcken getragen. Dieser Schritt war so erfolgreich, dass auch schon 1776 in Berlin Caroline Döbbelin in derselben Rolle dem Beispiel folgte. In unserm eigenen nationalen Drama konnten die neueren Grundsätze nur sehr allmälig sich befestigen. Die bürgerlichen Schauspiele Lessing's und dann Schiller's stellten überhaupt noch keine Anforderungen an das «historische» Costüm, obgleich ja Schiller's «Räuber» bekanntlich in der Mannheimer Bearbeitung in die Zeit des ewigen Landfriedens zurückverlegt waren. In anderen Stücken ging man zunächst sehr bescheiden vor. Dennoch war schon in einem, der Schiller'schen Epoche vorausgehenden classischen Drama der vereinzelte Fall vorgekommen, dass schon auf dem Theaterzettel das Historische des Costüms hervorgehoben wurde. Es geschah dies nämlich 1774 in dem Koch'schen Theater in Berlin (in der Behrenstrasse) bei der Aufführung von Goethe's «Götz von Berlichingen», der ersten Aufführung dieses Schauspiels überhaupt. Auf dem Theaterzettel war nach einigen anderen Bemerkungen über dies epochemachende Stück gesagt: dass die für das Stück neu angefertigten Kleider so hergestellt seien, «wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren». Die Wichtigkeit des historischen Costüms war also hier schon ausdrücklich hervorgehoben. Und doch dauerte es noch Jahrzehnte, bis das Princip sich allgemein Bahn gebrochen hatte. Auch noch aus den Costümbildern der vorgeschrittenen Schiller'schen Epoche — der «Maria Stuart», «Jungfrau von Orleans» und des «Wallenstein» — erkennen wir, dass dabei noch viel Schablonenhaftes war, obwohl die dramatische Dichtung dadurch Nichts an der Wirkung einbüsste. Für das spanische, das deutsche und niederländische, wie für das schweizerische und das englische historische Costüm waren die allgemeinen Formen allenthalben feststehend, so dass kaum das eine Theater vom andern sich unterschied, als höchstens in der Neuheit und in der Güte der Stoffe. Da man nun aber einmal auf die Bahn gekommen war, die Beobachtung des «Historischen» für nothwendig anzusehen, so ist es begreiflich, dass man in dieser Richtung immer weiter ging. In Paris war es besonders der Schauspieler Talma gewesen, welcher dem richtigen Costüm in der historischen Tragödie eine grössere Bedeutung beilegte. In Berlin war es namentlich Graf Brühl, von 1815 — 1828 Intendant des Hoftheaters, der mit wahrem Enthusiasmus die Costümfrage zu einer gesteigerten Bedeutung erhob, und bei den Aufführungen classischer und historischer Stücke — namentlich Shakespeare's und Schiller's — mit ganz neuen Ausstattungen auf Grund historischer Costümstudien vorging. Waren schon in Wien 1812 und in München 1818 Kupferwerke über die Costüme der aufgeführten Stücke erschienen, so wurde in Berlin das Thema in dem Wittich'schen Werke über die Costüme unter den Directionen Iffland's und Brühl's noch viel umfänglicher behandelt.

Man ersieht aus alledem, dass die Meininger Grundsätze über das Historische des Costüms nur eine weitgetriebene Consequenz der vorausgegangenen Bestrebungen waren. Am entschiedensten hat sich neuerdings wohl das Berliner Hoftheater in das Fahrwasser der Meininger treiben lassen, und man hat dort Shakespeare'sche und Schiller'sche Dramen durch die Pracht oder historische Treue in Decorationen und Costümen zu «Ausstattungsstücken» gemacht. Diesem nach den Aeusserlichkeiten hin gehenden Zuge der Zeit ist kein Einhalt zu thun, und er geht zweifellos Hand in Hand mit der Abnahme der wirklichen dramatischen Kunst. Das Gute aber, was diese Richtung mit sich bringt, mag darin zu erkennen sein, dass mit dem grösseren Werthe, den man auf die Mitwirkung der Decorationen und Costüme legt, das Einzelne dem Ganzen mehr untergeordnet wird. Sobald man aber das Theater zum Ausstellungsplatz für archäologische Forschungen machen will, kann dies nur auf Kosten der dramatischen Kunst geschehen.

Man hat bisher, wo es sich um das Costüm sehr fern liegender Zeiten handelt, keine so subtilen Unterschiede machen können, als wo es sich um näher an-



Pandora.



einander liegende Zeitabschnitte der neueren Geschichte handelt. Das Zeitalter Ludwig's des Vierzehnten wird im Costüm von der Zopfzeit natürlicherweise viel mehr zu unterscheiden sein, als z. B. in den Römertragödien das Zeitalter des Coriolan von dem um Jahrhunderte getrennten des Julius Caesar. Es wird auch Niemandem anstössig sein, wenn bei dem vorchristlichen sagenhaften König Lear das Costüm sich kaum von dem des historischen Macbeth unterscheidet. Es wird dadurch schon unzweifelhaft, dass auch den genauesten Beobachtungen von Zeit und Wahrheit im Costüm ihre Grenzen gesetzt sind. Vor Allem sollte man dabei niemals vergessen, dass die dramatische Dichtung, auch wo es sich um einen historischen Stoff handelt, etwas Anderes ist, als die Geschichte. Dem Geiste der Dichtung gerecht zu werden, ist die Aufgabe der Regie in der theatralischen Darstellung. Wenn man aber schon so weit gekommen ist, dass auf einem im Drama vorkommenden Schlachtfelde auch todte Pferde liegen müssen, so vergisst man dabei, dass man, um die Wahrheit des Eindrucks in der Anschaulichkeit zu erreichen, noch um Vieles weiter gehen müsste. Man sollte es dann doch vor Allem auch aufgeben, in kriegerischen Stücken die Costüme so neu und sauber herzustellen, als ob noch kein einziges davon in der Schlacht oder im Lager gewesen wäre. Für die Behandlung des Costüms gilt sonach dasselbe, wie für die ganze scenische Darstellung: Sie soll nicht über die Absichten des Dichters hinausgehen, denn sie setzt sich dadurch mit der Dichtung wie mit dem ganzen Sinn der dramatischen Kunst in Widerspruch.

UNSERE BILDER.

Wenn's nach der landläufigen Anschauung ginge, dass die Deutschen die Leute des Gemüthes und die Franzosen jene lediglich der Geschicklichkeit sind, so müsste Raphael Collin ein Deutscher sein. Sein Bild sieht aus wie ein Thoma: Ein Blick über eine Wiesenlehne, auf der ein Paar Ziegen lagern, vorn ein Quell und am Hang ein Knabe und ein Mädchen, halbe Kinder, die aus einer Muschel Wasser trinken und sich lieb haben, noch ohne es zu wissen, das Ganze ein stimmungsvolles Gedicht, ein weicher Accord, nur Empfindung, und doch echt französisch; entstanden in dem sündhaften Paris, in dem es doch so viele treuherzige und weichgesinnte Menschen gibt, die sich aus dem Rauch der Essen und aus dem Lärm der Strassen in die stillen Winkel des schönen Frankreich hinaussehnen und deren Einbildungskraft diese mit allerhand heiteren, unverdorbenen Menschen füllt; Menschen, die das im Traum sehen und schaffen, was auch unser zu früh vom Schicksal vernichteter Stauffer-Bern als das Ziel seiner Kunst erklärte: Schöne Leute auf stillen Wiesen! Sie erleben Nichts, sie stellen Nichts dar, diese Kinder aus nie gewesener und nie kommender Zeit, sie sind aber da in greifbarem Leben, in harmloser Anmuth!

Die junge Dame, welche A. Artigue über eine solche Wiese führt, die, Blumen in ihren weiten Sommerhut sammmelnd, ihr Kleid zusammenrafft und den schönen entblössten Nacken dem kühlen Lufthauch preisgibt, sie ist schon von dieser Welt, sie weiss, dass ihr das weisse Kleid trefflich steht und freut sich der flatternden Seidenschärpe. Ihr ist das stille — nebenbei bemerkt, prachtvoll gemalte — Dorf im Grünen, die blumenreiche Fläche eine Erholung nach durchtanztem Winter, das ländliche Leben ein kleiner heiterer Abschnitt im Feste des jungen Daseins: Das Herzchen lebt die kleinen Romane des Winters nochmals durch und sammelt Kraft zum grossen entscheidenden Siege.

Wie sie den Ton der gewählten Gesellschaft mit zierlicher Keckheit in die Stille des Landlebens hinausträgt, so bringt das schöne junge Mädchen, an deren Bewunderung Fritz August von Kaulbach uns theilnehmen lässt, Etwas von der Idylle in unser

städtisches Getriebe mit herein: Augen voll weicher Schwärmerei, umschleierter und nach innen gerichteter Blick, ein kleiner süsser Trotz um die Lippen, die zu schweigen vermögen, wenn ein Geheimniss in die klare Stirn einzog; die aber auch zu lachen wissen: Ein süsses Lachen, dass sprungweise die Tonleiter hinaufklimmt in den lustigsten Sätzen, ein Lachen, welches in das reine Eirund des Kopfes einen kleinen, liebenswürdigen Knick hineindrückt, dort, am Ende des Mundwinkels, wo die Grübchen unsichtbar sichtbar ihre Heimstätte haben.

Und das Weib soll nach der unhöflichen Sage der Griechen alle Sorgen in die Welt gebracht haben, Pandora, die Schöpfung des Hephaistos, die uns Gabriel Max im Bilde noch einmal schuf! Athene gab ihr weibliche Kunstfertigkeit, Aphrodite Anmuth und Liebreiz, Hermes Frohmuth und Schalkhaftigkeit. Aber in ihrer Büchse trug sie alle Sorgen der Welt und vom süssen Schlafe überwunden, vergass sie das gefahrvolle Gefäss zu bewachen. In schwerer Wolke breitet sich nun der Dunst der Leiden aus der offenen Büchse über das lachende Gefilde, in dem Collin's Kinder so arglos dahin gelebt haben. Der Genius der Dichtung sieht mit Sorge auf die Ruhende, er, der auch wieder den schönsten Trost spendet, wenn er die Mühen und Gebrechen des Lebens verklärend wieder die Leiden der Welt zu schöner Form und zum Siege über das gemeine Dasein bringt.

Von jenem verdüsternden Dampfe aus der Büchse der Sorgenbringerin ist nicht eben viel bis zur klaren Höhe der Alm aufgestiegen, in deren Sennhütte Franz von Defregger uns leitet. Aber ganz rein ist die Luft doch nicht. Von jenem der fünf zur Kaffeevisite erschienenen Madchen, welche in der Ecke, dem blutjungen, das fremdliche Getränk spendenden Bürschchen am fernsten sitzt, sieht man kaum viel mehr, als das linke Auge, — aber in diesem einen so warmherzigen und so aufrichtig bewundernden Blick, dass man die vorwurfsvoll besorgte Miene der Sennerin am Herde sehr wohl versteht. Den vier anderen Dirnen ist der Besuch ein Spass, es geht ein Zug schalkhaften Neckens um ihren Mund, indem sie dem jungen Wirth beim Werke zusehen. Und wenn dieser zunächst auch an Nichts denkt, als dass der frisch gescheuerte Tisch keinen Fleck erhalte, so zeigt das blonde frische Gesicht, die verwegene Feder am Hut, dass er selbst sich nicht für so ganz ungefährlich hält. Und Jene in der Ecke glaubt's ihm gern?

Hermann Huisken in Karlsruhe gibt uns schon einen Blick in eine etwas minder unverdorbene Welt. Der Herr Unteroffizier von den Königsulanen fühlt sich weder als «Stellvertreter Gottes», wie man von ihm jetzt im Reichstag verlangte, er ist aber auch keiner von den Leutschindern, welche unsere Reichstagboten unlängst so lebhaft in Bewegung brachten. Er steht ganz vortrefflich mit seinen drei Mann Ablösung, reichen Bauernsöhnen, denen der bunte Rock städtischen Schliff und städtische Keckheit gab. Der Posten selbst zwar hält sich soldatisch ernst den beiden Küchenfeen gegenüber, aber seine Kameraden sind völlig einig mit ihrem Vorgesetzten, dass da zwei allerliebste Käfer vorbeigehen. Und die braune Martha weiss ganz genau, mit welchem Ulanen sie am nächsten Ausgeh-Sonntag zu tanzen die Absicht hat und fürchtet sich vor Wehr und Waffen keineswegs. Aber auch Anna ist so schüchtern nicht, als sie thut, und hat trotz des Augenniederschlages des Herrn Unteroffiziers witzigen Gruss so gut verstanden wie ihre keckere Freundin.

Da geht's freilich bei Otto Erdmann in Düsseldorf steifer zu. Achtzehntes Jahrhundert, Geburtstag bei der gnädigen Frau im eben fertig gewordenen Rococo-Schlosse. Schon haben die ersten Glückwünschenden ihre Geschenke abgeladen: Die grosse Porzellanvase und die kleinen Stickereien, das Bild und die Schlummerrolle. Der alte Hausfreund naht mit seinem Töchterchen, das sehr zierlich die Hand der Gnädigen küsst. Die Blumensträusse verhindern den Papa einstweilen noch das Gleiche zu thun. Es herrscht ein klein wenig Wettkampf zwischen den schon anwesenden Gästen und den neu hinzugekommenen. Die junge Frau hat den Handkuss versäumt und ist nicht ganz sicher, ob sie gut daran that. Ihr Mann möchte ihr einen leisen Vorwurf darüber machen. Der Diener, der den Wein zu bieten hat, sieht auch unzufrieden drein. Nur das Kind, das schon seine Traube zum Lohn erhalten hat, ist völlig mit sich selbst beschäftigt und ohne jeden Harm.

Der Spanier Baldomero Galofre y Giménez in Barcelona braucht nicht wie sein deutscher Kunstgenosse vergangene Tage zu beleben, um Glanz und Pracht in sein Bild hineinzutragen. Er malt seine reichgeschmückten Landsleute, wie sie vor dem alten Fest-

ungsthor der andalusischen Landstadt ihre Reiterspiele aufführen. Da funkelt's und blitzert's im Sonnenschein, die Rosse stampfen, in wilder Hast ziehen die Reiter vor den Richtern vorbei, die ganze Umgegend nimmt Theil an dem grossen Ereignisse. Selbst die junge Mutter lässt ihren Säugling nicht in der Wiege, sondern nimmt ihn mit auf den geduldigen Esel, in den sonnendurchglühten Staub des Festplatzes.

So haben wir in unseren Vollbildern Beispiele der verschiedenartigsten Kunstweise zusammengestellt: Neben den Meistern der nun schon wieder zur «älteren» gewordenen Münchner Schule, die einst in Piloty ihr Haupt sah, die Anhänger der verwandten Richtung in Frankreich, welche durch die glänzende Begabung Fortuni's zur massgebenden in Spanien wurde, neben den Geistesverwandten eines Cazin oder Corot den weicheren, mehr auf das Gefallen hin wirkenden Düsseldorfer Rococo-Maler. In den Skizzen geben wir jedoch Blicke in die Mappe zweier Künstler der neueren Richtung, begleiten wir den Karlsruher Friedrich Kallmorgen auf seinen Wanderungen durch rheinische Städte, über die Strandwege Hollands nach der Nordsee, bis wir eines Morgens angesichts der Paulskirche von London erwachen, wir sehen ihm über die Achsel, wenn er mit redlicher Wahrheitsliebe die Menschen und die Bäume, den Sonnenglanz und die Nebeltrübe auf Leinwand und Papier mit sicherer Hand niederschreibt, und freuen uns aufrichtig über die unbestechliche Treffkraft, die ihn vor den verschiedenartigsten Gegenständen nicht verlässt.

Und um dem Lande des entschiedensten Realismus sein Recht zu geben, mag auch Erik Werenskiold aus Christiania eine Stätte in diesen Blättern gern frei gegeben werden, der mit keckem Stift die ihn umgebende Welt auf dem Papier festlegt, die Körper nicht mehr nach alter Art in ihren Umrisslinien und Theilungslinien darstellt, sondern sie als Träger des Lichts, in hellen und dunkeln Flächen sieht, so mit dem Stifte malend, während die älteren Künstler nur zu oft mit dem Pinsel zeichnen. Mag er die Aufregung von Mensch und Thier darstellen, wenn es gilt ein störrisches Pferd eine hohe Rampe hinaufzuführen oder die ruhige Beschaulichkeit eines norwegischen Bauern, das Leben im bürgerlichen Hause oder nur den Kopf eines seiner Bewohner — in jedem Strich spricht sich die Eigenart des modernen Empfindens aus, das rücksichtsfreie Streben dem Modelle treu zu bleiben, die augenblickliche Bewegung zu erlauschen.

—st.

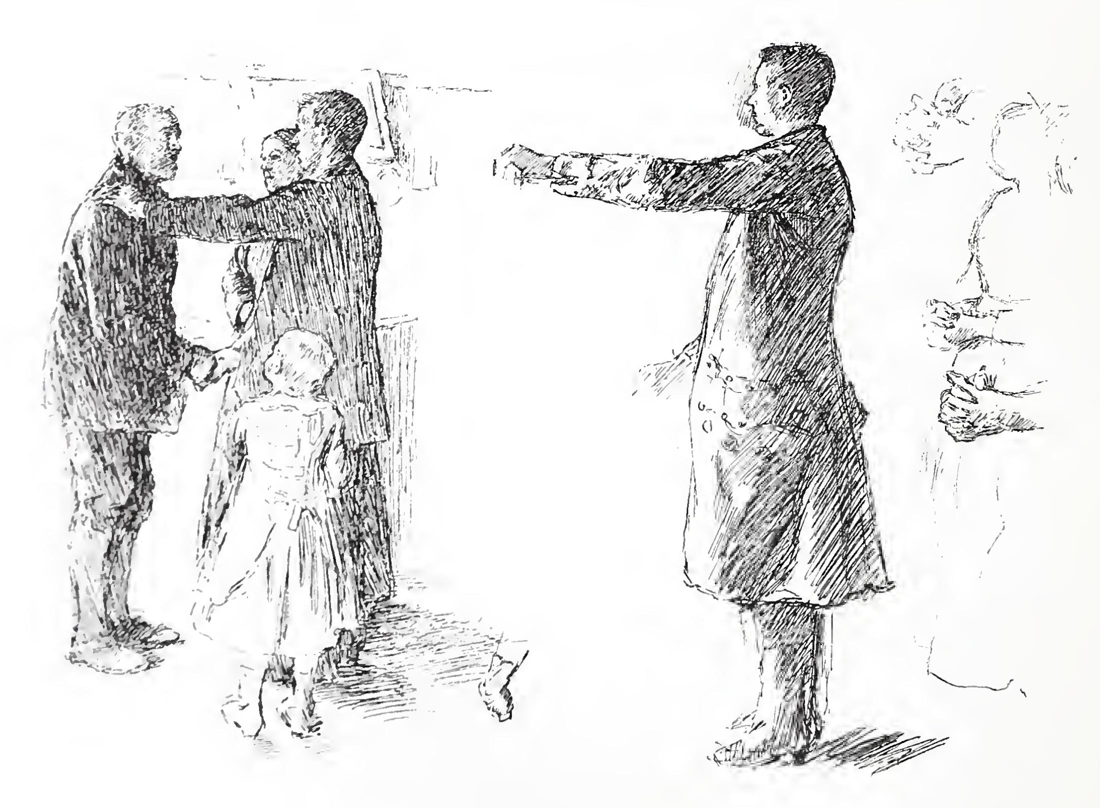
DER JÜNGSTE MAESTRO

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Der Siegeszug der « Cavalleria rusticana » ist noch in vollem Gange; kaum sind Italien und Deutschland erobert, da schlägt sie in Constantinopel durch, und schwerer als Alles wiegt der Umstand, dass man sich in Frankreich zur Aufführung eines jenseits der Alpen wie der Vogesen gefeierten Werkes anschickt.

Die kleinlichen Folgen eines derartigen künstlerischen Ereignisses konnten nicht ausbleiben. Sie zeigten sich in der Kritik und im Geschäft. Die erstere nahm stellenweise die Gelegenheit wahr, sich wieder einmal an R. Wagner für seine Reformen und seinen endgiltigen Sieg zu rächen; oder sie suchte auch die ihr vom Publicum abgenöthigte Anerkennung dadurch abzuschwächen, dass sie die Frage stellte, ob der junge Mann auch fähig sein würde, ein grösseres Werk zu schreiben. Als ob zur Grösse eines Kunstwerkes die Dimensionen gehörten und es nicht unter den führenden Geistern der Menschheit Dichter gäbe, die ihr Bestes im Epigramm leisteten; es ist vielmehr bemerkenswerth, dass der Triumph des Einacters von Rom ausging, wo der Geschmack sich zu allen Zeiten auf das Colossale richtete. Das Geschäft aber bestellte schleunigst eine neue Oper, vergessend, dass man auf diesem Wege niemals Meisterwerke hervorgerufen hat; « L'amico Fritz » wurde in verhältnissmässig kurzer Zeit geschrieben, pomphaft angekündigt und am Teatro Costanzi in Rom unübertrefflich aufgeführt. Eine lange Lebensdauer wird ihm nicht beschieden sein. Wenn man aber die Welt so in Erstaunen setzt wie Mascagni, so muss man sich schon eine ruhige Analyse seines Erfolges gefallen lassen, und dazu gibt das zweite Werk ein willkommenes Hilfsmittel.



E. Werenskiold. Studien.



A. Artigue pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wiesenblumen.



Wir leben nicht mehr in der Zeit, wo man eine Reihe von amusanten Musikstückchen für genügend hielt, einen Theaterabend zu füllen. Es geht in der Oper nicht ohne dramatischen Gehalt, und wie man sich auch zu Wagner's Individualität stellen mag, Jeder befindet sich so weit im Banne seiner principiellen Neuerung, dass er von der Oper nicht mehr ein Virtuosen-Concert, sondern ein Schauspiel erwartet. Welches ist nun der Gehalt von Mascagni's Werken? Derjenige der «Cavalleria» besteht eigentlich nur in einer Situation. Die verlassene Santuzza sagt zu dem getäuschten Alfio: «Deine Frau geht mit meinem Bräutigam»; und Alfio geht hin und schlägt den Verräther todt. Gewiss ein Moment, der packen muss, und den theatralisch zu verwerthen von dem guten Geschmacke des Textdichters zeugt; aber dass es nicht Mascagni war, welcher diesen Einfall hatte, lehrt eben der amico Fritz. Auch dessen Inhalt lässt sich in einen Satz fassen: Fritz behauptet, die Liebe nicht zu kennen, und will nicht heirathen, verliebt sich aber eines Tages und heirathet doch. Man erkennt sofort den massgebenden Unterschied in der Anlage der beiden Dichtungen; dort ein Moment theatralischer Handlung, hier gar keiner; dort ein Vorgang aus dem Leben, der schon um seiner Wahrheit willen ergreift, hier ein romantischer, über den man lächelt; denn Niemand wird es ernsthaft nehmen, dass das oft benutzte Motiv der Abneigung gegen die Ehe hier durch Unkenntniss der Liebe begründet wird. Wer sich ein solches Sujet wählen oder bieten lassen konnte, beweist, dass ihm aller dramatische Geist fremd ist, und diese Vermuthung wird durch die Musik bestätigt. L'amico Fritz spielt bekanntlich auf dem Lande, im Elsass, und die biederen Erckmann-Chatrian liessen es sich angelegen sein, die idyllischen Zustände ihrer Heimath mit liebevoller Breite zu schildern. Die eigentliche Aufgabe ihrer Novelle, nämlich die allmähliche seelische Wandlung ihres Helden vom phlegmatischen Genussmenschen zum leidenschaftlichen Schwärmer, haben sie bei aller Naivetät mit wirklichem Geschicke gelöst; der echt epische Stoff gestattete ihnen ein sanftes, langsames Vorgehen, und diese formelle Routine bewirkte nicht zum wenigsten, dass das Buch so viel gelesen wurde. Der italienische Librettist nun, Herr Suardon, bemühte sich, möglichst viele Nebendinge fortzulassen und so die schwerfällige Maschine in etwas geschwinderen Gang zu bringen; er übersah aber, dass in der ganzen Novelle kein Moment wichtiger war, als der andere, und dass, wo keine Wärme ist, auch keine Bewegung eintreten kann. Seine ausserordentlich gewandte Diction macht den Text nicht erträglicher. Nun haben idyllische Zustände die Musiker von jeher angezogen — den Ursachen nachzuspüren ist lehrreich — und so hat denn Mascagni anstatt eines Dramas einen ganzen Abend voll bukolischer Musik geschrieben. Erster Act: In Fritzens Hause an seinem Geburtstage;



E. Werenskiold. Studie.

von den Gratulanten führt sich Suschen mit einem Blumenstrauss und einer Arie, der Zigeunerjunge mit einem langen Violinsolo hinter der Scene und einem strophisch gebauten Liede, die Waisenkinder, ebenfalls hinter der Scene, mit Bersaglierifanfaren über ein elsässisches Volkslied ein. Also jede Gelegenheit zum Musikmachen wird gewissenhaft wahrgenommen, Vor- und Zwischenspiele nicht gespart. Zweiter Act: Besuch auf dem Lande; wilde aber ausgedehnte Instrumentalphantasie über die trabende Postkutsche; Suschen schenkt dem Tenor Kirschen, dem Baryton Wasser,



E. Werenskiold. Porträtstudie.

was einerseits zu einem zärtlichen Duett, dem musikalisch besten Einfall des ganzen Stückes, andrerseits zu einem breiten Excurs in den Kirchenstil Veranlassung gibt; denn der alte Rabbi, der von Ehestiftungen zu leben scheint, lässt sich von Suschen die Rebekkageschichte aus der Bibel erzählen, um sie bezüglich der Heirathsgedanken zu sondiren, was bei einem jungen Mädchen sicherlich überflüssig war. Dritter Act: Wieder in Fritzens Haus; er singt einen verliebten Monolog, der Zigeunerbub tröstet ihn durch ein Lied; endlich kommt Liebeserklärung und Finale. Also Sonnenschein von Anfang bis zu Ende, und dazu ein kaum verhehltes Hinüberschielen zur alten Concertgewohnheit.

Wie erklärt sich ein solcher Gegensatz zur Cavalleria? Schon dort konnte man bei genauerem Zusehen stutzig werden. Der dramatische Hauptschlag, der Mord, ist hinter die Scene verlegt, und nur ganz eilig, während fast schon der Vorhang fällt und das Orchester lediglich Geräusch hervorbringt, verkündigt eine Choristin in gesprochenen Worten: «Hanno ammazzato compare Turiddu». Dieser Hohepunkt war also dem Componisten unbequem; was ihm die Hauptsache war, zeigt deutlich die musikalische Ausführung: das instrumentale Zwischenspiel, die Einleitung, der Osterhymnos des Chores «Inneggiamo, il Signor non è morto» und einige Lieder. So ist offenbar das Werk entstanden: nicht aus einem Guss, nicht aus der poetischen Idee, sondern durch mühsames Zusammenleimen verschiedener Sätze, die an sich gar Nichts mit dem Drama, ja kaum mit den höheren Stadien der Oper zu thun haben. Ein Paar Beispiele seien angeführt. Noch ehe der Vorhang aufgeht, singt Turiddu ein Ständchen, eine ganz selbständige Nummer, welche in das ebenfalls selbständig gearbeitete Instrumentalvorspiel eingeschoben ist; sie ist textlich im sicilianischen Dialect gehalten, der im weiteren Verlaufe nicht wiederkehrt, und musikalisch offenbar am Clavier componirt, denn die Begleitung hat weder Farbe noch Melodik, noch irgend welchen Ausdruck; sie dient nur dazu, den seit alter Zeit sicilianisch genannten Rhythmos und die Harmonien im Guitarrenton anzugeben. Um aber wiederum vorzubereiten, sind vor die beiden Einleitungstacte der Serenade vier weitere Tacte eingeschoben, die weiter Nichts als diesen Rhythmos enthalten. Hier verräth sich der Autor: er hatte Furcht, den Rhythmos seines Liedes plötzlich einsetzen zu lassen, und verkittete nothdürftig den Uebergang. Genau analog ging er bei Alfio's Fuhrmannslied und Turiddu's Trinklied vor; an beiden wird der Rhythmos zum Verräther. Diese beiden Soli bilden den Gipfel des Undramatischen. Alfio präsentirt sich mit einer ganz allgemeinen Beschreibung seines bewegten Berufes, als ob Niemand im Dorfe ihn kennte; und der Chor stimmt in jenem Operettenton, der leider recht häufig das Pathos unterbricht, ein: «Ah che bel mestiere», kurz, die Leute reden nicht zu einander, sondern zum Publicum, wie Santuzza, wenn sie die längst bekannte Geschichte ihres Unglücks erzählt. Vollends das Trinklied, welches ebenfalls ein hüpfender Chorrefrain im $^2/_4$ Tact aufnimmt, ist ein Lückenbüsser, der an die seligen Zeiten eines Kreutzer, Lortzing u. dgl. erinnert. Wir sehen also, was die Form anlangt, eine Mosaikarbeit, die einer einheitlichen Entwicklung selbst in so knappen Dimensionen geradwegs widerspricht; und wenn die lange Herrschaft des Classicismus gezeigt hat, dass die geniessende Masse des Publicums durch etwas so Zunftmässiges wie Formgewandtheit gewonnen werden kann, so ist diese Erfahrung auf Mascagni's Erstlingswerk nicht anzuwenden. Vielmehr bleibt als Letztes nur die Musik als solche, und deren Reiz ist allerdings reich genug; aber auch hier ist der Sprung zum zweiten



O. Erdmann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Geburtstag.





E. Werenskiold. Studie.

Werk nicht so gross als es scheint, sondern wenn man über den ersten unerwarteten Effect der Cavalleria hinaus ist, erkennt man bald die ungesunden Keime, die im amico Fritz zu üppiger Blüthe gelangt sind. Denn jene zeigt neben einzelnen Linien von schöner Natürlichkeit allenthalben eine Sucht nach dem Gespreizten, ein Ausweichen gegenüber dem Primitiven, ein Schrauben und Drehen, Stossen und Zwängen, das fast an die jüngeren Symphoniker Deutschlands erinnert und unbedingt einen krankhaften, auf die Dauer nicht widerstandsfähigen Charakter kennzeichnet. Diese Verschiebungen finden sich nun auffallender Weise nicht da, wo eine Steigerung des Inhalts sie nahe legen würde wie bei Wagner und seinen Nachahmern, sondern ohne jede Veranlassung bei den harmlosesten Situationen — ein Beweis, dass der Componist sich nicht die Kraft zutraut, durch die blosse Natur seiner Einfälle zu wirken. Dahin gehört schon das hastige Wechseln der Tactarten und die stets auf Ueberraschung abzielende Harmonik; aber die führenden Melodien selbst sind oft genug davon inficirt. Die Musik besitzt nun einmal neben ihrer schematischen auch noch eine innere Logik, die man im Gegensatz zu jener nicht ungestraft verletzt, weil ihre ungeschriebenen Gesetze sich auf die physische Organisation des Menschengeschlechts gründen. Ein Verstoss gegen sie erregt zwar immer Aufmerksamkeit, aber gewährt keine Befriedigung, und im Laufe der Zeit wird das Spielzeug zu einem zweischneidigen Schwert. So ist es e i n Ton, der die Exposition des Vorspiels zerstört; ein Ton von gleicher Wirkung im zweiten Tacte von Alfio's Eingangslied; da hier der dritte und vierte Tact die beiden ersten nur in anderer Lage wiederholen, so erwartet man eine Steigerung, statt deren aber äusserlich wie innerlich eine Abschwächung eintritt, denn Takt 5 und 6 «Schiocchi la frusta. Ehi là» enthalten nur eine ganz gewöhnliche Schlussphrase. Diese Composition wird dann auf die zweite Strophe wiederholt, und auf der dritten ergeht sich der biedere Kutscher in Intervallen, die man eher dem grimmen Hagen der Götterdämmerung zutrauen möchte. Seine nächste Strophengruppe, nach dem ersten Couplet des Chores, steht zu jener im Verhältniss der Variation, welche durch rein äusserliche Tactverschiebung um ein Achtel hergestellt ist. Nicht nur an solchen Stellen merkt man, dass dem Componisten, der über so entzückende Einfälle wie Santuzza's «No, no Turiddu, rimani rimani ancora» oder die genannten Ensemblesätze gebot, doch die eigentliche Erfindungskraft fehlt; dafür sprechen auch die Recitative, welche



E. Werenskiold. Studie.

immerhin einen so breiten Raum einnehmen, dass eine wichtige Gestalt, Turiddu's Mutter Lucia, ganz ohne Cantilene geblieben ist, und ebenso die Kurzathmigkeit der meisten Melodien, welche so gebaut sind, dass eine etwa zweitactige Phrase in anderer Lage wiederholt und dann eiligst mit einem Schlusse versehen wird. Also Aengstlichkeit und das Bestreben, sie durch gewaltsame Alluren zu verdecken, zeigt sich überall; es trafen nur eine Reihe von glücklichen Umständen zusammen, die Schwächen eine Zeit lang zu verdecken. Nicht aus einer bestimmten Qualität erklärt sich der Erfolg des Stückes, sondern aus jenem Zusammenwirken vieler Motive zweiten Ranges, die einander ergänzen und die wechselseitigen Unvollkommenheiten vertuschen. Dagegen mussten im amico Fritz die nun entwickelten Fehler auch schärfer hervortreten, zumal hier selbst der leiseste Ansatz zum Dramatischen fehlt. Und thatsächlich sind hier das Zappeln der Tactarten, die Endlosigkeit der Recitative, die bizarre Harmonik und die Seltenheit melodischer Oasen selbst für das geduldigste Ohr eine Qual; trotz aller Stimulantien erlebt man im dritten Act das Unglaubliche: ein Italiener wird langweilig. Weder elsässische Volkslieder noch ungarische Melismen mit oder ohne Begleitung, weder Verdi'sche Kehl- noch Liszt'sche Instrumentationskunststücke helfen darüber hinweg. L'amico Fritz ist ein todtgeborenes Kind. Darauf käme Nichts an — bedeutet doch jedes zweite Werk einen Rückschritt, — wenn man die Erwartungen nach der Cavalleria rusticana wirklich so hoch schrauben dürfte, wie man gethan hat. Es mag boshaft scheinen, wenn man an Pergolese's Serva Padrona, Ponchielli's Gioconda, Nicolai's Lustige Weiber und andere Opern erinnert, welche ihrer Zeit Aufsehen erregten, ohne dass es ihren Autoren je wieder gelang, dem Erfolge gleichzukommen; und am allerboshaftesten ist es vielleicht, die Reihe dieser Werke mit Sullivan's Mikado zu beschliessen; aber wieder einmal hätte die Bosheit Recht. Denn ausser dem ernsten Streben und ein wenig Sentimentalität, die man keineswegs mit Verdi'scher Gemüthstiefe in Zusammenhang bringen darf, hat der junge Italiener vor dem gewitzigten Engländer Nichts voraus.



E. Werenskiold. Studie.

Dass er nach gehöriger Ruhepause seine Zeitgenossen wieder einmal ordentlich amusirt, ist nicht unwahrscheinlich; dass er einen Platz in der Geschichte des Dramas und damit einen Einfluss auf ferne Geschlechter erlangte, wäre nur durch ein Wunder möglich.





H. Huisken pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Königsulanen-Wache.





Hermann Prell. Amorettenfries.

HERMANN PRELL

VON

LUDWIG PIETSCH.

Wenn man den Lobpsalmen mancher « Modernen » Glauben schenkte, so müsste man zu der Ueberzeugung kommen, die Kunstrichtung, welche sich die naturalistische nennt, sei heute in der deutschen Malerei völlig zum Siege über alle anderen gelangt. Jeder unter den lebenden Malern, der auch heute noch die Traditionen der alten grossen Kunst nicht völlig bei Seite wirft, der noch den Glauben bekennt und in seinem Schaffen bethätigt, dass die Malerei noch eine andere höhere Mission habe, als das Gemeine, Alltägliche und Armselige, das Dürftige und Schmutzige in der Wirklichkeit mittels eines rohen reizlosen Machwerkes annähernd richtig im Ton abzuconterfeien; dass auch Geist, Phantasie, Erfindungskraft, Adel und Grösse der Form, Kunst der Behandlung noch einigermassen bestimmend für Werth und Bedeutung einer malerischen Schöpfung seien, wird von jenen Wortführern als eine Art Petrefact oder academischer Perrückenträger angesehen und mit halb mitleidigem, überlegenem Hohnlächeln abgethan.

Aber in Wahrheit ist es mit dem angeblichen « Siege » der Geist- und Formlosigkeit, der Phantasiearmuth und der elenden Technik in der Malerei der Gegenwart doch nur schwach bestellt. Nach wie vor sieht sich die Malerei noch immer solche Aufgaben gestellt, die schlechterdings nicht auf dem Wege zu lösen sind, welcher nach dem lärmend verkündeten künstlerischen Evangelium jener Modernen allein zum wahren Heile führen soll. Schon die ungeheure Mehrzahl der Kunstfreunde, der Sammler und Liebhaber bezeigt nur sehr geringe Lust, ihre Räume mit Schilderungen zu schmücken, welche durch die gewählten Gegenstände wie durch die Art ihrer Darstellung gleich trist und unerquicklich, oder abschreckend und widrig wirken. Gänzlich unfähig aber erweist sich diese « neue Kunst » zu dem höchsten und ehrenvollsten Dienst und Berufe der Malerei, die Wand- und Deckenflächen grosser, öffentlichen Bestimmungen geweihter Säle und Hallen, im Einklang mit deren Architectur, mit beziehungsreichen, bedeutsamen Gemälden zu zieren, an

deren Betrachtung sich die Augen und Seelen der da zur gemeinsamen Arbeit oder Festfreude Versammelten erbauen, erquicken und erheben sollen.

Zur Ausführung derartiger Werke sieht sich in unserer Zeit und in unserem Vaterlande die Malerei wieder ziemlich häufig berufen. Deutsche Staatsregierungen, deutsche Stadtverwaltungen, Corporationen und selbst kunstliebende Privatleute in unserem Vaterlande wetteifern darin, solche Arbeiten zu veranlassen, in welchen die dazu berufenen Maler den besten Beweis von der Grösse ihrer Auffassung und Anschauung, von dem Reichthum ihrer erfinderischen Phantasie, von der Feinheit ihres Geschmacks und Stilgefühls, der Klarheit ihres Denkens und der Tüchtigkeit und Reife ihrer Darstellungskraft und ihres rein technischen Könnens zu liefern vermögen. Unleugbar wird auf diesem Gebiet heute, wie es vordem geschah, vieles hervorgebracht, was theils conventionell und phrasenhaft in der Composition und der Formengebung, theils nur mehr oder weniger handwerksmässig geschickt im Machwerk gerathen ist. Aber andrerseits haben diese staatlichen, städtischen und privaten Unternehmungen doch auch Veranlassung zur Entstehung von manchen Werken der grossen monumentalen Malerei gegeben, welche sich dem Besten an die Seite stellen dürfen, was auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Manchen gerade dafür vorzugsweise veranlagten künstlerischen Talenten ist hier die erwünschte Gelegenheit geboten worden, sich zu ihrer ganzen Kraft und Grösse zu entwickeln, und die reiche Welt der Anschauungen, die in ihrem Geiste lebte, zur Freude der Menschen in ergreifenden Gebilden aus sich heraus zu gestalten. —



Hermann Prell

In der ersten Reihe dieser Talente steht heute Professor Hermann Prell in Berlin — demnächst in Dresden, wohin er zu Ende des vorigen Jahres berufen worden ist. Verdienst und Glück haben sich bei ihm einmal wirklich innig verkettet. Als Glück, wenn er es auch redlich erworben hat, ist es jedenfalls zu bezeichnen, dass er fort und fort gerade mit solchen Aufgaben betraut wurde, zu welchen ihn sein eigenster Wunsch trieb, zu deren voller Bewältigung ihn natürliche Geistesanlage und Richtung, Bildung und umfassendes, theoretisches, künstlerisches und practisch-technisches Studium vor Vielen befähigten. Die Maler, die ihre Befriedigung in der Ausführung kleiner Staffeleibilder finden, und durch Naturell und Art des Talents auf diese besondere schöpferische Thätigkeit gewiesen sind, brauchen nicht erst den Auftrag eines Bestellers abzuwarten. Sie malen ihre Bilder und schicken sie hinaus, dass sie in kunstfreundlichen Seelen genügendes Wohlgefallen erwecken, um diese nach deren Besitz begierig zu machen und sie zu deren Erwerbung zu bestimmen. Wessen Künstlersinn und Ehrgeiz aber auf das Malen von, sich bedeutsamer Innenarchitectur harmonisch einfügenden und verschmelzenden, grossen Monumentalbildern gerichtet ist, der hat in Geduld den Empfang eines Auftrages dazu abzuwarten. Mit seinem eigenen Triebe und Schaffensdrange ist es da nicht gethan. Wohl ihm, wenn ihm dann das Glück sich so hold erweist, wie in unseren Tagen Geselschap und Hermann Prell.

Der Letztgenannte, dessen künstlerisches Lebens- und Charakterbild auf den folgenden Blättern gezeichnet werden soll, ist im Jahre 1854 zu Leipzig geboren. Sein Vater war der Besitzer einer bekannten Seidenhandlung; seine Mutter eine durch körperliche und geistige Schönheit und Anmuth ausgezeichnete Frau. Der schon frühe, während seiner Schulzeit in dem Knaben lebendig gewordene Wunsch, ein Maler zu werden, begegnete seitens des Vaters einem ebenso entschiedenen Widerstande. Aber der junge Hermann liess sich dadurch nicht entmuthigen und abschrecken. Als er einmal eine grosse Composition mit etwa dreihundert Gestalten, die Cimbernschlacht, entworfen hatte, sendete er sie an Wilhelm von Kaulbach, der ihm wie dem Vater damals als die höchste Autorität in künstlerischen Fragen galt, mit der Bitte, ihm sagen zu wollen, ob darin genügendes Talent zu erkennen sei, um ihm zur Wahl des künstlerischen Lebensberufes zu rathen. Sein Glaube hatte den jungen Zeichner nicht



Hermann Prell. Erster Frühling.

betrogen. Kaulbach fasste die günstigste Meinung von dessen ganz ungewöhnlicher Begabung und gab dieser Meinung gütig in einem längeren, eingehenden Schreiben an den Vater so beredten Ausdruck, dass dieser völlig umgestimmt und bewogen wurde, in jene Berufswahl des Sohnes einzuwilligen. So verliess Prell im 16. Jahre das Gymnasium und trat als Schüler in die Kunstacademie zu Dresden ein. Der jüngst verstorbene Professor J. Grosse wurde sein Lehrer. Seine eigentliche malerische Ausbildung suchte und fand er mehrere Jahre später in Berlin in Karl Gussow's Atelier nach dieses Meisters Berufung an die hiesige neuorganisirte Academie als Lehrer der Malklasse. Es war eine hoffnungsvolle Zeit, die damals an dieser Academie nach der Uebernahme ihres Directorats durch A. v. Werner für die Berliner Kunst begann. Ein frisches Leben durchpulste den lange verknöchert oder gleichsam mumificirt gewesenen Körper jener Hochschule der bildenden Künste. Unter den jungen Talenten, welche schon auf den ersten Schüler-Ausstellungen nach der Durchführung der Neugestaltung der Academie durch ihre Arbeiten die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkten und die grössten Erwartungen von ihrer künstlerischen Zukunft erweckten, erschien Hermann Prell neben Max Klinger und R. von Voigtländer als einer der Meistversprechenden. Sein erstes grosses selbstständig ausgeführtes Oelgemälde, mit welchem er auf der academischen Kunst-Ausstellung von 1873 hervortrat, rechtfertigte bereits glänzend diese Erwartungen. Es war das «Die letzte Jagd» betitelte Oelgemälde. Eine leidenschaftlich bewegte Composition voll stürmischen Feuers. Ein Jäger in spät mittelalterlicher Tracht hat den von seinen Hunden gehetzten Hirsch in tollem Jagen auf unbändig dahin brausendem Ross über die Hochebene hin verfolgt. In dem Augenblick, wo er den Fliehenden erreicht zu haben glaubt und mit dem Jagdspeer zum tödtlichen Wurf oder Stoss ausholt, stürzt das Wild, mit den es gepackt haltenden Hunden zu einem Knäuel zusammengeballt, über den Rand des steilen Felshanges in den, von dem Verfolger nicht geahnten,

Abgrund vor ihm hinab. Vergebens sucht der Reiter sein sich wild aufbäumendes Ross noch am Zügel zurückzureissen, das man mit ihm im nächsten Moment dem Hirsch und den Hunden nachstürzen zu sehen meint, um wie sie in der Tiefe zu zerschmettern. Ein Zug von Grösse, frischer Verwegenheit und Jugendkraft geht durch die Composition dieses Bildes und gibt nicht minder auch seiner Malerei ihr eigenthümliches Gepräge. Der lebhaften Phantasie, die in ihrer Kühnheit wohl auch überschäumt, ist hier tüchtiges Naturstudium und eine ungewöhnliche Energie der malerischen Darstellung gesellt, welche das von jener concipirte Bild in leuchtender, gesättigter Farbigkeit und plastischer Körperlichkeit verwirklicht vor uns hinstellt.



Hermann Prell. Abendgang.

Sehr bald, nachdem der Künstlername Prell's durch dies Gemälde bekannt geworden war, trat ein für seine ganze folgende Entwicklung entscheidendes Ereigniss ein. Der Berliner Architecten-Verein hatte sich in der Wilhelmstrasse 93-94 ein eigenes, seinen Wünschen und Bedürfnissen entsprechendes Haus gebaut. Der grosse Festsaal in dessen zweitem Geschoss sollte an Wandflächen und Decke mit Gemälden geschmückt werden, deren Gegenstände in Beziehung zur Geschichte der Baukunst zu stehen hatten. Als die, wenigstens für die Ausführung der Wandbilder wünschenswertheste Technik war die der Frescomalerei vorgeschlagen. Ein Wettbewerb unter den Künstlern um diesen Auftrag wurde seitens des Vereins ausgeschrieben. Hermann Prell's eingereichten Farbenskizzen wurde der erste Preis zuerkannt und dieser Bewerber mit der Ausführung betraut. —

Die echte alte Frescotechnik war bei uns so gut wie verloren gegangen. Die Maler der neudeutschen Schule, die Münchener Cornelianer, welche während der zwanziger und dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts in Isarathen unter König Ludwig I. so manche Kirchen- und Palastwände mit al fresco ausgeführten Wandgemälden bedeckt hatten, waren hochstrebende Idealisten gewesen. Sie hätten es fast als ein Herabsteigen aus den Höhen der «reinen Kunst», in welchen ihre Geister



H. Prell pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

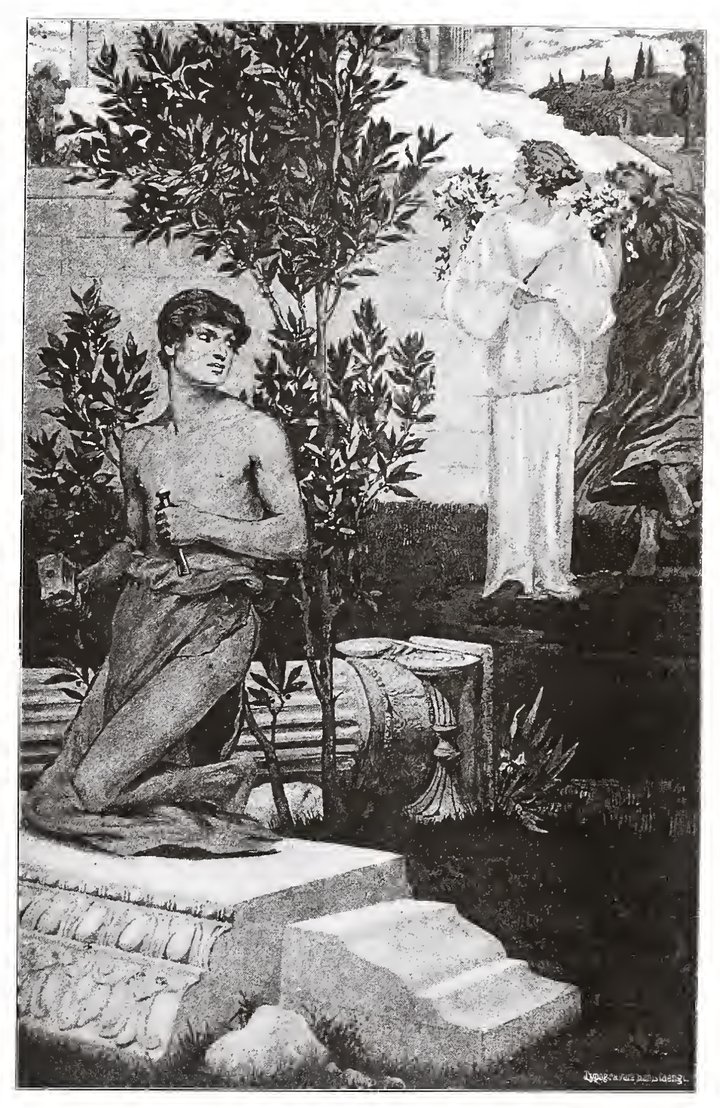
Titanensturz.



lebten, angesehen, wenn sie sich selbst ernstlicher mit den neuen, handwerksmässigen, vorbereitenden Thätigkeiten beschäftigt haben würden, von deren gründlichem Verständniss und richtiger Ausübung doch das Gelingen des Frescogemäldes so wesentlich abhängt. Die rechten Bestandtheile zu wählen, aus denen sich der auf die Mauer aufzutragende Kalkgrund zusammensetzt, die besten Mischungsverhältnisse zu treffen, die Art der Zubereitung und des Auftragens der Masse, welche die Farben in sich aufzunehmen und sich, erhärtend, mit ihnen und der Mauer unlöslich zu verbinden hat, — das Alles ist jenen Malern als nebensächlich erschienen und hat ihnen geringe Sorge gemacht. Die Folgen dieser Gleichgiltigkeit sind denn auch nicht ausgeblieben. Sie hat sich an den betreffenden Gemälden empfindlich gerächt.

Prell, bei welchem im Gegensatz zu jenen idealistischen Künstlern, die Lust am malerischen Handwerk mit der geistigen Schaffensfreude und Kraft Hand in Hand geht, fühlte das lebhafte Verlangen und scheute nicht Fleiss noch Mühe, den technischen Geheimnissen der alten classischen Frescomalerei auf die Spur zu kommen. Er erkannte diese Technik, welche zur Strenge und Bestimmtheit des malerischen Ausdrucks zum Ausschluss alles kleinlichen Detaillirens zwingt, vor jeder anderen geeignet, um in ihr die ihm vorschwebenden Bildwirkungen durch grosse, geschlossene, kontrastirende Localtöne sicher zu erreichen.

In Italien liess sich für seine Nachforschungen und Studien noch immer der beste Erfolg erhoffen. Ist doch dort bei den Decorationsmalern und Maurern der Faden der Tradition in Bezug auf die Frescotechnik niemals völlig abgerissen gewesen. Gleichzeitig theoretisch und practisch griff Prell in Rom die selbstgestellte Aufgabe der Wiederentdeckung an. Während seines dortigen Aufenthaltes in den Jahren 1879—80 durchforschte er die ganze einschlägige reiche Literatur des römischen Alterthums, wie der italienischen Renaissance von Vitruv bis Lomazzo, fragte er die Handwerker aus, malte er mit den technisch erfahrenen römischen Decorateuren in Kirchen und Klöstern, experimentirte und probte er die Kalk- und Marmorstaubmischungen für den als Malgrund dienenden Wandputz. Endlich glaubte er im Besitz des erstrebten Wissens und Könnens zu sein, kehrte nach Berlin zurück und begann die Ausführung der sorglich vorbereiteten Wandgemälde im Festsaal des Architectenhauses nach den dafür gezeichneten Cartons und gemalten Farbenskizzen. Aber während der Arbeit musste er erkennen, dass die



Hermann Prell. Wandgemälde im Architectenhause zu Berlin. « Griechenland ».

Frescotechnik auch ihm noch immer Schwierigkeiten in Fülle machte, an deren Ueberwindung er zuweilen verzweifeln zu müssen glaubte. Eines dieser Gemälde hat er nicht weniger als dreimal, nachdem er es vollendet zu haben meinte, mit dem Hammer herunter geschlagen und immer wieder von neuem zu malen begonnen.

Jm Jahre 1882 war die ganze Folge dieser symbolisch-kunstgeschichtlichen, ganz eigenartigen Wandbilder vollendet. Das grosse Deckengemälde, mit

dessen Ausführung ihn die Staatsregierung beauftragte, malte er 1885 in Oelfarben auf Leinwand, die dann auf dem Plafond befestigt wurde.

Frescobilder, die so farbig gedacht und erfunden sind, in denen der Nachdruck so überwiegend auf das Malerische, auf die Stimmung und die Erscheinung gelegt ist, die sich so frei halten von der herkömmlichen Formensprache, der conventionellen Stilisirung der Idealisten, sind in unserem Jahrhundert in Deutschland bis dahin nicht gemalt worden. —

Die grossen Hauptepochen der Architecturgeschichte sollen wir durch diese neuen Wandgemälde characteristisch versinnlicht sehen. Die Art, in der das geschieht, ist sehr abweichend von der gewöhnten. Dem phantastisch-poetischen Humor ist hier ebenso Raum, sich zu entfalten vergönnt, wie dem strengen und feierlichen Ernst. An der südlichen Langwand repräsentiren vier Gemälde ebensoviele Zeitalter der antiken Kunst des europäischen Südens. Das erste derselben schildert die «Vorzeit»; es soll in voller Stärke die Vorstellung von dem in die entlegenste graueste Ferne zurückreichenden Alter der Cultur und Kunst im Beschauer erwecken. Wir sehen eine Aegyptierin auf Granitquadern stehend, in welche uralte Hieroglyphen gemeisselt sind, unter sternbedecktem Nachthimmel, sich über das Schilf und Binsendickicht eines Sumpfes beugen und halb erschreckt und erstaunt ein aus Schlamm und Moor dort aufragendes Antlitz eines ungeheuren Granitcolosses betrachten, dessen Erzählungen aus vergangenen Jahrtausenden sie lauscht.

Das kleinere Nachbargemälde über der hier einschneidenden Seitenthür zur Bibliothek, auf Goldgrund gemalt, zeigt den mythischen, griechisch-orientalischen Ur-Baumeister Amphion im Schatten der sich über ihn wölbenden, aus den seitlichen Tiefen aufsteigenden Oelbäume sitzend, bekränzten Hauptes, in einen merkwürdigen, an den Orient erinnernden, Mantel drapirt, das alterthümlich primitive Saitenspiel rührend. Wohlig lauscht der dadurch gebändigte Panther, der vor ihm lagert, und nach den Rhythmen der zauberkräftigen Musik fügen hilfreiche Putten Säulenbasen und Schäfte zum kunstvollen Bau zusammen. Im Goldgrunde liest man das Wort «Alterthum».

Das dritte Bild dieser Wand weist auf die hellenische Baukunst zur Zeit der Blüthe Griechenlands hin. Im heiligen Hain ragt ein kleiner Marmortempel leuchtend vor dem blauen, weisswolkigen, sonnigen Himmel auf. Auf seinen Stufen wandeln im warmen klaren Tageslicht griechische Jungfrauen in hellfarbigen Gewändern. Im schattigen Vorhof des Tempels unter einem feinstämmigen dunkeln Lorbeer, meisselt ein junger hellenischer Künstler, am Boden knieend, an Säulencapitälen und Friesen. An ihm ist eine schlanke Jungfrau, vor der eine andere wie in bacchischer Begeisterung dahintanzt, Blumengewinde zum Schmucke des Heiligthums in beiden Händen tragend, vorübergeschritten. Aber der Anblick oder das Gefühl der Gegenwart der lebendigen Schönheit lenkt ihn für Momente von der Arbeit am Werk ab und er wendet das bräunliche, dunkellockige Haupt weit zur Seite herum, jenen Jungfrauen nachzuschauen.



Hermann Prell. Wandgemälde im Architectenhause zu Berlin. «Renaissance.»

Auf die Kunst- und Culturepoche des römischen Imperiums weist das vierte Bild dieser Wand hin. Im Schatten eines zwischen wulstigen, üppig ornamentirten Säulen ausgespannten Prunkzeltes, auf

kunstvoll ausgeführtem Mosaikfussboden steht ein römischer Imperator in Purpurgewändern und schaut mit müdem, blasirtem Blick auf die aus tiefer gelegenem Platz aufragenden, im heissesten Sonnenschein leuchtenden Prunkbauten und goldschimmernden Denkmäler, unter welchen sein goldenes Reiterstandbild aufgerichtet wird. Hinter dem Imperator spielt ein schönes stolzes Weib am prächtigen Halsgeschmeide. Ein afrikanischer Sclave weht dem Herrscher mit dem grossen Straussenfederfächer Kühlung zu. Im nächsten Vordergrund steht ein riesiges, grünliches Broncegefäss von reicher, getriebener Arbeit mit goldausgekleideter Höhlung.

Die Bilder an der gegenüber befindlichen Nordwand oberhalb des hohen Paneels stehen in Beziehung zu den Perioden der nordischen Kunst in der vorgeschichtlichen Urzeit der Pfahlbauten und dem christlichen Mittelalter. Das erste dieser viere ist ein phantastisch-humoristisches Genrebild monumentalen Stils: der Pfahldorfbewohner, eine Art wilder Urmensch mit behaarten Gliedern, sitzt auf dem Stege vor seiner über dem Wasser des See's errichteten Hütte in düstrer wilder Landschaft und sieht mit gelindem Entsetzen, wie aus der trüben Fluth ein fabelhaftes Ungeheuer emportaucht, vor dessen Begrüssung der prähistorische Zeitgenosse hastig den herabhängenden Fuss zurückzieht.

Das nächste Bild ist wieder eine Superporte über der, der jenseitigen entsprechend hier einschneidenden Thür. Es weist auf die beiden bewegenden seelischen Mächte des nordischen Mittelalters: Marien- bezw. Frauencultus und Ritterthum hin. Die Mutter des Herrn sitzt unter Rosen, einen Zweig mit erblühten weissen Rosen und Knospen in beiden Händen, wie einen Bogen über sich haltend, da, und der nackte Bambino auf ihrem Schooss langt fröhlich nach den Blumen über seinem blonden Haupt. Ein alterthümlicher Ritterhelm steht zur Seite der Gruppe. Das Ganze hebt sich von leuchtendem Goldgrunde ab, wie alle vier Superporten des Saales.

Die romanische Periode ist durch eine stimmungsvolle Szene aus dem mittelalterlichen Klosterleben vergegenwärtigt. Auf dem noch ungedielten Rasenboden einer romanischen Kapelle oder Kirchenvorhalle kniet ein junger kunstliebender Klosterbruder und malt in dieser Stellung andächtig begeistert den Sündenfall auf den Goldgrund der Mauer. In dem offenen, rundbogigen Portal, durch welches man den Klostergarten und einen darin wandelnden Mönch erblickt, steht, auf sein Richtscheit gestützt, auf der Schwelle der Bruder Baumeister und schaut dem malenden Genossen zu, den noch der letzte rothe Schein des Abendhimmels, von draussen hereinstrahlend, beleuchtet.

Die gothische Epoche wird durch ein Bild voll heiteren festlichen Glanzes repräsentirt, das in prächtigem Gegensatz zu seinem klosterstillen Nachbarbilde steht. Ein gothisches Münster ist vollendet. Das Richtfest wird gefeiert, an welchem das Stadthaupt, der Führer der bewaffneten Macht, Priester, Werkmeister und Gesellen theilnehmen. Oben auf dem Söller, rings um den Fuss der letzten Thurmpyramide, in welcher die Glocken schwingend läuten, von welcher die Banner im Winde flattern und wehen, stehen sie alle versammelt. Während die Musikanten in die Posaunen stossen, junge Gesellen schwere Blumenkränze heraufziehen, um die Brüstungen damit zu schmücken, schleudert der alte Meister den geleerten Römer weithin ab auf die Stadt in der Tiefe.

Die westliche Schmalseite des grossen Saales ist von den breiten hohen Gartenfenstern durchbrochen. Die östliche Wand gegenüber aber gab genügende Fläche für drei Gemälde, welche die Kunstperioden der Renaissance, des Rococo und der Gegenwart versinnlichen sollen.

Den höchsten und breitesten Raum nimmt das erstgenannte, mittelste ein. Eine schönheitsvolle, wohlabgewogene Composition. Eine durch korinthische Pilaster gegliederte niedrige Gartenmauer im Mittelgrunde schliesst einen italienischen Park dahinter ab, dessen tiefgrüne Laubwipfel, schwärzliche Pinien, Cypressen und weisse Statuen sie hoch überragen. In der Mitte der Länge dieser Mauer erhebt sich eine von zwei breiten Pfeilern flankirte, hohe, rundbogige Nische. Vor derselben, auf einer Erhöhung, zu der drei weissschimmernde Marmorstufen heranführen, thronen, innig aneinander geschmiegt, die Gestalten der drei Schwestern Baukunst, Bildnerkunst und Malerei. Die mittelste in reicher, prächtiger, brocatener Renaissancetracht, das goldbraune Haar mit breitem Barett bedeckt, eine freudig blickende, prangende, jugendliche Frauengestalt, lässt beide Hände auf den Schultern der ihr treu verbundenen und dienenden Schwestern ruhen.

Sie ist als Architectur nicht durch bestimmte Attribute gekennzeichnet. Sie setzt den rechten Fuss auf einen Folianten, der auf einzelnen Pergamentblättern liegt. Ein Lorbeerzweig ist darüber hingeworfen. Die verkörperte Sculptur sitzt nachsinnend zur Linken der Schwester, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, die Linke am Kinn, die Aermel aufgestreift, in der Rechten den Hammer des Bildhauers. Nackte Genienbübchen neben ihr zur Seite am Boden schleppen eine kolossale, goldene, kunstgestaltete Kanne von den am Boden zwischen Gewirken und Lorbeerzweigen gehauften Prunkgefässen zu ihr heran. Aus der Löwenmaske in der Mitte der untersten Stufe strömt ein breiter Wasserstrahl in das davor vertiefte kreisrunde Becken, in welches ein blumenbekränzter nackter Putte seine rundlichen Beinchen taucht. Auf der andern Seite sind am Boden in üppiger Fülle südliche Früchte und Blumen angehäuft. Zwei nackte Amoretten reichen Büschel Blüthen hinauf zu der dritten Schwester, der Malerei. In ein ungegürtetes, weich fliessendes Gewand gekleidet, das schlicht herabwallende Haar vom Lorbeer umwunden, Pinsel in der Rechten, sitzt sie an die mittlere gelehnt da. Auf dem Mauerrande ihr zur Seite lassen Pfauen ihr Prachtgefieder glänzen.

Die das Rococozeitalter und die Gegenwart verkörpernden Darstellungen über den beiden Seitenthüren in dieser Wand sind leichter, ich möchte sagen: vignettenartiger, in Form und Behandlung gehalten.

Hermann Prell. Judas Ischarioth.

Beide sind auf Goldgrund gemalt. Der Geist und die Kunstweise des Rococo ist in einem üppigen, schönen, nackten, jungen Weibe verkörpert, das halb sitzend im Mondschein hingestreckt daliegt, überrieselt von dem Tropfenregen eines Springquells, der, in hohem Bogen von einem tiefen, am Felsensitz angebrachten Delphin ausgestossen, über ihrem Haupte in ein Muschelbecken fällt, über dessen zackigen Rand das Wasser hinab und zu den tieferen Stufen auf der anderen Seite der Thüre rinnt. Ein nacktes Amorettenbübchen hat sich der Schönen traulich genaht. Ein zweites lugt zwischen dem Schilf hervor, das unter dem Muschelbecken entsprosst. Oben ragen die festumrissenen dunkeln Baummassen und geschorenen Hecken eines Parkes auf.

Die deutsche Architectur der neuen Zeit erscheint über der anderen Thür repräsentirt durch die Gestalt eines in unsere Tracht gekleideten Baumeisters, welcher, die Cigarette in der Linken, über Planentwürfen zu Bauwerken nachdenkend und zeichnend sitzt. Hinter ihm wölbt sich aus der Tiefe aufsteigend ein aus Eisen construirter riesenhafter Bogen, die Halle eines Bahnhofes oder Ausstellungsgebäudes andeutend, unter dessen Wölbung Dampfkesselschlote ihre Rauchwolken emporsenden. Zur Linken des in seine Arbeit Versenkten aber schleppen zwei Zwerge die lange versunken gewesene deutsche Kaiserkrone herbei, von den Raben des Kyffhäusers umflattert. Rosige Wolkenstreifen auf dem goldenen Grund deuten auf den neuen Morgen



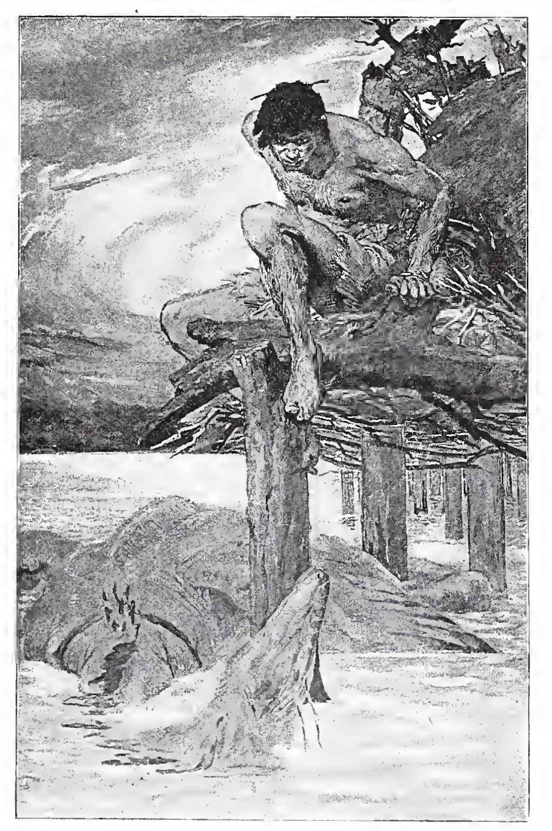
L. Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Luisella.



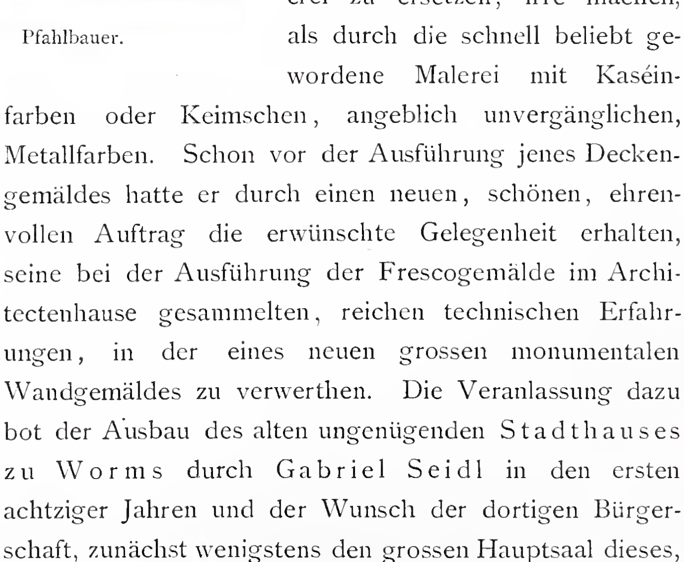
des Vaterlandes; Planzeichnungen, welche in Massen auf der andern Seite längs der Thürkante hinabfallen, wenn wir den Künstler recht verstehen, auf die Masse vergeblicher Arbeit und die ohne praktisches Resultat bleibenden Concurrenzen der deutschen Architecten unserer Tage.

Erst drei Jahre nach der Vollendung dieser elf Wandgemälde konnte Prell mit dem auf Kosten der Staatsregierung gemalten Deckenbilde für denselben Saal die Decorationen des ganzen Raumes zum Abschluss bringen. Es ist rein symbolischer Gattung und in seiner Composition mit einer Freiheit und Kühnheit behandelt, welche an die in den Plafondmalereien des Barockzeitalters herrschende erinnert. Wenn auch die Gestalten nicht völlig in der Unteransicht und nicht streng consequent nach oben hin froschperspectivisch verkürzt gezeichnet sind, so ist das Bild doch auch nicht, wie etwa das berühmte Plafondgemälde der Aurora von Guido Reni, einfach als flacher, auf der Decke aufliegender Teppich behandelt. Der Beschauer blickt von unten her in den mit prächtigen Idealgestalten belebten geöffneten Aether hinein. Auf einem gewaltigen, weissleuchtenden Wolkengebirge thront, nur zum Theil von weiten, goldig schimmernden Stoffmassen umwallt, aus denen sich die unverhüllten Partien ihres edeln Körpers leuchtend hervorheben, die «Ars victrix», die Verkörperung der triumphirenden Kunst. Sie wendet das schöne Haupt und blickt hinauf zu dem Adler des Zeus, welcher den goldenen Lorbeerkranz für sie in den Fängen aus dem höheren Blau dieses Götterhimmels herabträgt, um mit ihm die Heroen der unten dargestellten Kunstepochen zu krönen. — In nicht ganz motivirt dunkeln Schatten gehüllt, erscheint links von dieser Gestalt und ihrem weissen Wolkenthron die anmuthige Gruppe des Pegasus, welchen die Grazien zu bändigen streben, während ein geflügelter Genius dem sich feurig Aufbäumenden das Gebiss anzulegen versucht. Unter dem zerflatternden weissen Gewölk, darüber tummeln sich kleine Amoretten in übermüthiger Lust im Aether. Die andere Hälfte der langgestreckten Bildfläche nehmen zwei frei-schwebende, schlanke Geniengestalten mit mächtigen Schwingen ein. Von purpurnen Draperien üppig umbauscht und umflattert schwingen sie sich durch die Luft und verkünden, in goldene Posaunen blasend, den Sterblichen da unten den Ruhm der Siegerin. Eine kleine, nackte Amorette, die zwischen Beiden schwebt, streut die goldenen Früchte der Hesperiden von dem vollen Zweige in ihren Händen zur Erde herab. Das Ganze wirkt wie eine festlich heitere, pompös dahinrauschende Farbensymphonie mit stark markirten, aber dennoch harmonisch verschmolzenen Tongegensätzen.



Hermann Prell. Pfahlbauer.

In seiner Ueberzeugung von dem Vorrange, welcher der Frescotechnik vor allen anderen bei der Wandmalerei in Anwendung gekommenen gebühre, liess Prell sich übrigens so wenig durch diesen Versuch, sie in dem Deckenbilde durch die Oelmalerei zu ersetzen, irre machen, als durch die schnell beliebt gewordene Malerei mit Kaséinfarben oder Keimschen, angeblich unvergänglichen, Metallfarben. Schon vor der Ausführung jenes Deckengemäldes hatte er durch einen neuen, schönen, ehrenvollen Auftrag die erwünschte Gelegenheit erhalten, seine bei der Ausführung der Frescogemälde im Architectenhause gesammelten, reichen technischen Erfahrungen, in der eines neuen grossen monumentalen Wandgemäldes zu verwerthen. Die Veranlassung dazu bot der Ausbau des alten ungenügenden Stadthauses zu Worms durch Gabriel Seidl in den ersten achtziger Jahren und der Wunsch der dortigen Bürgerschaft, zunächst wenigstens den grossen Hauptsaal dieses, mit kräftigem Thurm und schlankem Hausteingiebel ausgestatteten, Gebäudes künstlerisch würdig geschmückt



zu sehen. Die eine Schmalwand dieses langen Saales wurde zur Darstellung eines bedeutsamen Ereignisses aus der mittelalterlichen Geschichte der Stadt Worms bestimmt. In der gegenüber befindlichen sind die beiden Eingangsthüren und ein stattlicher alterthümlicher Ofen zwischen denselben angebracht. Nur auf den Wandflächen oberhalb der ersteren ist sonach einiger Raum für decorative Malereien.

Die Langwand, den gemalten Fenstern gegenüber, blieb fünf grossen, umrahmten, in Oel gemalten Bildnissen deutscher Kaiser vorbehalten, als deren letztes das Kaiser Wilhelm's I. die Reihe abschliessen sollte. Hermann Prell, der mit den Frescogemälden im Architectenhause seine Probe bestanden hatte, wurde mit der Ausführung des grossen Wandbildes der beiden Superporten, wie mit den Entwürfen für die Glasgemälde der Fenster beauftragt. Ein Bürger von Worms, der Landtagsabgeordnete Reinhart, stiftete das Erstere, während die Superportenbilder im Auftrage der Stadt selbst hergestellt wurden. Der dem Künstler für das Hauptgemälde gegebene geschichtliche Gegenstand ist eine Scene aus dem Leben des unglücklichen Kaisers Heinrich IV., der, von den Fürsten und Städten des Reiches verlassen und verrathen, bei der Stadt Worms unwandelbare Reichstreue fand. Dem Widerstande des welfischen Bischofs, den sie desshalb verjagten, zum Trotz, zogen die Bürger dem Kaiser entgegen und holten ihn bei Glockengeläut in die Stadt ein. In grosser Anerkennung dieses festen Haltens zu Kaiser und Reich verlieh Heinrich IV. der Stadt manche wichtigen Rechte, Freiheiten und Erleichterungen. In der darüber ausgestellten Urkunde vom 18. Januar 1074 nennt er die Wormser «des Reiches beste Bürger». Diese Urkunde bildet gleichsam die Grundlage der späteren städtischen Selbstandigkeit des mit diesem Titel geehrten Gemeinwesens.

Prell's Darstellung des Vorgangs hat mit jenen Bildern mittelalterlicher Geschichten, wie man sie ehedem in Düsseldorf und München malte, nichts gemein. Nicht aus einer romantisch idealistischen, sondern einer kraftvoll realistischen Anschauung der alten rauhen Zeiten jenes Ringens zwischen Kaiser-, Papst- und Landesfürstengewalt heraus ist diese Schilderung geschaffen. Der Januartag hat den Boden vor der Kaiserpfalz und die mächtige, kahle, alte Linde davor mit Schnee bedeckt. Ein rother Teppich ist von der Pforte des Palastes aus gelegt. Bis nahe zu der Linde hinausgetreten, steht des jungen Kaisers schlanke Gestalt, die Linke am Griffe seines Schwertes, da, während die gewappneten Herren seiner Begleitung und der eine ihm getreu gebliebene Bischof von Bamberg in der rundbogigen Thüre und auf deren Stufen zurückblieben. Das vom Diadem gekrönte, gesenkte Haupt zeigt ein von Gram und Krankheit gebleichtes, von Sorgen beschattetes Antlitz. In der vorgestreckten Rechten reicht Heinrich das mit seinem Insiegel versehene, zusammengerollte Document den sich ihm ehrfurchtsvoll nahenden Vertretern der treuen Stadt, deren Führer, sich tief verneigend, es aus des Kaisers Hand entgegennimmt. Seine Genossen, würdige markige Gestalten, echte Verkörperungen bürgerlicher Kraft und Tüchtigkeit, in ihre schweren Winter-Schauben gekleidet, gruppiren sich hinter ihrem Oberhaupt, die Blicke der ernsten, harten, durchfurchten Gesichter theilnahmsvoll auf Heinrich gerichtet. Im Mittelgrunde schliesst eine Schaar bewaffneter Stadtbürger das Bild, welche der Burggraf, den Arm erhebend, zum Heilsruf für den Kaiser aufzufordern scheint. Hinter ihnen ragen in der Ferne die Thürme des Wormser Domes auf; — ein, übrigens nebensächlicher, Anachronismus, da dies Gotteshaus um 1074 jedenfalls noch nicht in dieser Form gestanden hat. Die Gestalten des Bildes stehen wirklich im Freien und erscheinen umweht von der kalten Winterluft. Prell hat in diesem wie in seinen späteren geschichtlichen Wandgemälden den thatsächlichen Beweis geführt, dass ein volles Maass realistischer Wahrheit in solchen Darstellungen echte Grösse des Stils und Monumentalität der Wirkung keineswegs ausschliesst. — Rein allegorische Idealgestalten führte der Künstler auf der gegenüber befindlichen Schmalwand über den beiden Thüren aus: auf gemalten, geschwungenen Sockeln die schönheitsvollen Verkörperungen der Gerechtigkeit und der Mannestugend und Kraft, der «Justitia» und «Virtus». Das grosse jenseitige Wandgemälde umgab er mit einer gemalten, reichen, architectonisch-ornamentalen Umrahmung.

Prell's künstlerische Thätigkeit blieb während dieser und der nächst folgenden Zeit keineswegs auf die Ausführung von Wand- und Deckenmalereien solcher Art beschränkt. Kleine und grössere Staffeleigemälde mannigfacher Gattung gingen in diesen Jahren aus seiner Werkstatt hervor, in welchen sein, auf das Grosse und

Poetische gerichteter und doch selbst im Phantastischen nicht den Respect vor der unablässig studirten Natur verläugnender, Sinn, der ernste, dichterische, im tiefsten sinnige Zug seines künstlerischen Wesens sich so wenig verläugnet, als in jenen Wandgemälden. Mit feiner Anmuth und holdem Reiz auch in der Farbe und Stimmung geschmückt, sind die beiden Bilder, auf welchen die ideale Phantasiewelt in unmittelbare Berührung mit der wirklichen gebracht ist: «Erster Frühling» und «Abendgang». Jenes zeigt ein junges, schönes Menschenpaar, in malerischer Renaissancetracht in freier Landschaft, in welcher das erste frische Grün und zarte Gras den letzten Schnee verdrängt, unter einem Blüthenbaum im Genuss seines Glücks aneinander geschmiegt, beisammen sitzen. Auf einem Ast eines anderen Baumes, den Beiden gegenüber, thront eine kleine Amorette und freut sich des Anblicks. In der Luft schwimmt der zarte lichte Duft des jungen Frühlings. — Auf dem anderen Bilde sieht man ein in blühender kraftvoller Anmuth prangendes junges Weib, den Säugling auf dem Arm, durch die Landschaft gehen, in welcher eben das warme Licht der Sonnenuntergangsstunde der Dämmerung des Sommerabends zu weichen beginnt. Ein nackter Wiesengeist schwebt, ihr unsichtbar, vor ihnen durch die Luft dahin, eine Glocke läutend, nach deren Klang der Säugling das Köpfchen hinwendet und das Händchen ausstreckt. — Von ähnlichem Adel und Schmelz des Tones, wie diese beiden, ist ein drittes, damals von Prell gemaltes Staffeleibild: «Herbstidylle». Eine Bäuerin von hohem, stolzem Wuchs, ernster Schönheit des Kopfes und natürlicher Majestät der Bewegungen, wandelt, im Gehen die Spindel drehend, über das Feld dahin, an dessen Rand unter herbstlichen Bäumen tiefer im Hintergrunde ein junger Hirt bei seinen Schafen ruht. —

Von diesen drei anmuthigen Bildern in Stil und Art sehr abweichend, ist ein viel grösseres Staffeleigemälde, welches Prell im Jahre 1885 vollendete und 1886 zur Jubiläumsausstellung der Berliner Academie gab: «Judas Ischarioth». Am Fuss einer kahlen Anhöhe, über deren Rand unten die colossale gelbröthliche Scheibe des Vollmondes aufzusteigen beginnt, in öder, abendlich gestimmter Landschaft, sieht man den Jünger, welcher seinen Meister verrathen wird, neben zwei Mitgliedern des hohen Rathes, die ruhig, ihres Erfolges schon ziemlich gewiss, auf den noch mit sich Kämpfenden, wild und finster vor sich Hinblickenden einreden, um ihn zu der schlimmen That zu bestimmen. Der eine der beiden Männer, in reiche, orientalische Tracht gekleidet, hält Judas den Verrätherlohn abgezählt auf der flachen Hand entgegen. Der andere berührt nur leise den Arm des Jüngers und wirft einen schlauen Seitenblick auf den noch unentschlossen Da-



Hermann Prell. Letzte Jagd.

stehenden. Der letzte Tagesschein vom Westhimmel her beleuchtet die Gruppe der Drei, während ihre Köpfe von rückwärts her ein erster schwacher Abglanz des noch blassen Mondlichts streift. Das ganze Werk gleicht in seinem Stil mehr einem monumentalen Frescogemälde als einem in Oelfarben gemalten Staffeleibilde.

Neue bedeutende Aufgaben der ersteren Art, wie Prell sie für sich erwünschte, liessen nicht lange mehr auf sich warten. Zwei, welche seinem Talent und seiner ganzen künstlerischen Sinnesrichtung auf's glücklichste entsprachen, wurden im Jahre 1886 seitens der preussischen Staatsregierung den dafür befähigtsten deutschen Malern gestellt: die Ausmalung eines grossen Saales im neuen, stattlichen, alterthümlichen Landesgebäude

Es ist eines der umfangreichsten und bedeutsamsten Werke der grossen Monumental-Malerei, welches einem deutschen Künstler unserer Tage übertragen worden ist. Mit wahrer Begeisterung ging Prell im Jahre 1887 an die Vorarbeiten und die Ausführung. Der Rathhaussaal, den er mit Wandgemälden zu schmücken hatte, war seit lange verbaut und vernachlässigt: durch spätere Einschiebung einer Decke war er



Hermann Prell. Einzug des Bürgermeisters Henning von Brandis in Hildesheim.

zu Danzig und die des wiederhergestellten alten Rathhaussaales zu Hildesheim mit beziehungsreichen Frescogemälden aus der Geschichte beider Städte. Dort in Danzig trat Prell in den Wettkampf mit F. Röber von Düsseldorf ein. Die aquarellirten Skizzen des Einen wie des Andern vereinigten die gleiche Zahl von Stimmen des Preisrichtercollegiums auf sich. Die Entscheidung musste durch das Loos herbeigeführt werden. Es entschied für Röber. Prell's Skizzen wurden für die Nationalgallerie erworben und ihm fiel zugleich der ihm noch willkommenere Auftrag zu: die Decoration jenes Rathhaussales zu Hildesheim.

der Höhe nach in zwei niedrige Räume getheilt. Durch die Hinwegnahme dieses Zwischenbodens wurde ihm zunächst seine alte Höhe wiedergegeben.

Der obere Theil zeigt nun an den beiden Langwänden offene Bogengalerien. In Zwischenräumen, welche immer je zwei dieser Bogenstellungen einschliessen, steigen von deren Pfeilern aus mächtige holzgeschnitzte Bogengurten (nach dem Muster derer in den Londoner Gerichts- und Gildehallen) zur flachen Holzdecke auf. Zunächst der westlichen Schmalseite des Saales, welche von drei breiten, hohen, spitzbogigen Fenstern und oberhalb derselben von drei schmaleren



C. Ritter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Trost im Liede.



(das mittelste höher als die beiden seitlichen) durchbrochen wird, spannt sich von Wand zu Wand ein breites, hohes, hölzernes Tonnengewölbe über den Raum. Auch in der gegenüber befindlichen Ostwand öffnen sich, zwischen noch schmaleren Mauerpfeilern, je drei Fenster in der unteren und oberen Hälfte; in jeder der beiden Langwände in ungleichen Abständen mehrere alte Thüren, von mehr oder weniger reicher Gestaltung und Zier durch kunstvolles Schnitzwerk. Ihre Schönheit war lange unter einer rohen weissen Tünche verborgen gewesen. Bei der Erneuerung der ganzen 100 Fuss langen und 30 Fuss breiten Halle durch Stadtbaumeister Schwartz wurde auch dieser Anstrich entfernt und sie erscheinen gegenwärtig in dem edeln warmen Ton des tiefdunkel gebeizten Eichenholzes, ebenso wie das durch Pilaster auf hohen Sockeln gegliederte, mit durchgehender Sitzbank versehene Holzgetäfel, welches nun bis zur halben Höhe der Thüren den unteren Theil der Langwände bekleidet.

Die gesammten Wandflächen zwischen dem Sims dieses Getäfels bezw. der Oberkante oder der Giebelkrönung der Thüren, und der Brüstung der offenen Galerie, ebenso die Pfeilerflächen zwischen den drei unteren und den drei oberen Fenstern der westlichen Schmalwand, waren Prell zur Decorirung überlassen. Auch für die Holzdecke und die Bogenflächen des Tonnengewölbes hatte er den malerischen Schmuck zu bestimmen. Die Erscheinung des ganzen Raumes empfängt dadurch jenes geschlossene, einheitliche, harmonische Gepräge, welches nur auf diesem Wege, niemals aber dann erzielt werden kann, wenn die Wandmalereien in demselben Raum an mehrere Künstler von ganz verschiedener Individualität und Begabung vertheilt werden. —

Hildesheims reiche Stadtgeschichte wie seine Beziehungen zum Reich und Kaiserthum gaben Prell die Mehrzahl der Gegenstände und Motive für die Malereien im Rathhaussaal. Aber auch die poetische Sage liess er nicht unberücksichtigt; und auf das alte künstlerische Recht, durch allegorische Gestalten die Folge der realen Geschichtsbilder zu unterbrechen, mochte er hier nicht verzichten. Ebenso behielt er es sich vor, die zu malende architectonisch-ornamentale Umrahmung der einzelnen grossen Wand- und kleineren Superportenbilder nach seinem eigenen Geschmack und Ermessen anzuordnen und zu gestalten.

Nach seiner Angabe malte Mittag aus Hannover auf jenes Tonnengewölbe nahe der Westwand die über einander geordneten Gestalten der zwölf Apostel auf Goldgrund in feierlich alterthümlicher Haltung in entsprechender ornamentaler Einfassung. Ueber die ganze Länge der flachen Hallendecke aber zieht sich über das colossale Bild des heraldischen Reichsadlers hin der darauf gemalte «Stammbaum der Kaiser deutscher Nation» von Karl dem Grossen bis Wilhelm I., dessen Nachfolger durch die aufgehende neue Sonne symbolisirt ist. Von einem «Stammbaum» im wörtlichen Sinn kann bei den alten Wahlkaisern natürlich nicht gesprochen werden. Er hat die Form eines riesigen, säulenartig gewachsenen Eichenstammes erhalten, dessen Aeste die alterthümlich steifen Gestalten der namhaftesten Kaiser aus jener Reihe tragen. Von demselben Maler Mittag sind auf den Wandflächen oberhalb der Bogengalerien die Wappen der zum Hansabunde gehörigen Städte gemalt. Alle diese rein decorativen Malereien sind durchaus ihrer Bestimmung gemäss behandelt, ruhig und tief im Ton, sich nirgends vordrängend und von den Wandgemälden ablenkend.

Die letzteren prätendiren nicht, Verkörperungen geschichtsphilosophischer Ideen zu sein, und dem Beschauer tiefsinnige Rebus aufzugeben. Aber wenn sie auch vor allem auf die malerische Erscheinung hin concipirt wurden, so veranschaulichen sie doch klar und bestimmt auch die geistigen Mächte, welche für die Entwicklung Hildesheims in den Jahrhunderten des Mittelalters und der Reformationszeit die wichtigsten und bestimmendsten waren und sich am entschiedensten und folgenreichsten bethätigt haben. In zwei Compositionen freilich herrscht das legenden- und sagenhafte Element statt des rein geschichtlichen vor. Die eine derselben, mit bewundernswürdigem Raumgefühl und Geschick über die Pfeilerflächen der westlichen Fensterwand vertheilt, stellt eine von der Legende erzählte Szene dar: Kaiser Ludwig dem Frommen, der auf der Jagd im Walde bei Hildesheim einen weissen Hirsch verfolgt, erscheint in den Wolken die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Arm und fordert ihn auf zum Bau einer Klosterkirche, während Engelsbübchen zum Staunen des Jagdgefolges mit herabgestreuten Schneeflocken den Plan des Baues auf den Waldboden zeichnen.

Ein echter Märchenzauber ist über dies, die Pfeilerflächen der unteren Fenster bedeckende Bild ausgegossen. Die von Engeln umschwebte Madonna ist von wunderbarer Hoheit und Lieblichkeit, die blühenden, nackten Körper der Putten sind prächtig bewegt.

Die schmaleren, oberen Fenster dieser Wand umgab Prell mit gemalten gothischen Einfassungen, über welche alte Mauer- und Burgthürme aufragen, während an den beiden seitlichen je ein Söller oder Mauerum-



Hermann Prell. Hermann der Cherusker und der Silberschatz.

gang heraustritt. Auf dem zur Rechten sieht man einen mittelalterlichen Stadtwächter die Thurmglocke, die sogenannte Jungfernglocke, läuten; auf dem zur Linken ruft ein anderer Thurmwart, der das Banner von Hildesheim halt, vom Burggeist Hödeken geweckt, mit Trompetenklang zu den Waffen.

Die Reihe der geschichtlichen Wandbilder beginnt in der Mitte der südlichen Langwand, mit einem, dessen Gegenstand mehr frei erfunden, als durch Geschichte oder Sage uberliefert ist. Bekanntlich ist die unter dem Namen des «Hildesheimer Silberfundes» bekannte Gesammtheit von silbernen relief-geschmückten Speise- und Trinkgeschirren, meisterhafte Arbeiten antik-römischer Edelmetallschmiedekunst, aus dem Boden am alten «Galgenberge» bei der Stadt an's Licht gefördert worden, in welchem man, auf gewichtige Gründe gestützt, die Stätte erkennen will, auf der einst in altgermanischer Zeit ein Heiligthum der Götter gestanden habe. Prell lässt diesen Schatz, dies Tafelsilber eines römischen Heerführers, sagen wir des Varus, mit anderer Siegesbeute in die Hände des Arminius gefallen sein und von diesem als Weiheopfer für die Götter in jenes Heiligthum derselben gestiftet werden. Da hält er, das Schwert des Siegers in der Rechten, auf weissem Ross, seinem Heergefolge vorauf, am Fusse der heiligen Eiche, zu deren Zweigen eroberte Römerschilder hinaufgezogen werden; hier begrüssen edle Priester und Barden, die «süssen Alten», den Erretter Germaniens, den Schirmer des «heiligen Heerds der Götter» und bieten ihm den geweihten Eichenzweig dar. Vor den Priestern aber hat ein knieender germanischer Krieger die Stücke des Silberschatzes auf das Gras des Bodens niedergelegt. Die ganze Stimmung des Bildes, dessen Landschaft unter dem düsteren Wolkenhimmel ein blauer Höhenzug in der Ferne abschliesst, ist von einem herben Ernst, der vortrefflich im Einklang mit dem Gepräge der urwüchsigen Gestalten aus germanischer Vorzeit steht. Zu beiden Seiten wird das Bild durch eine gemalte, reich und lustig in üppiger Renaissanceform ausgestattete

Säulen- und Bogenarchitectur eingefasst. In deren Sockeln, wie in denen der alle anderen Wandbilder umrahmenden, sind im Ton der Goldbronce gehaltene Bildnissstatuetten hervorragender, um das Gemeinwesen verdienter Männer aus Hildesheims Vergangenheit und Gegenwart gemalt.

Die unteren Ecken der Bildrahmen ruhen auf geflügelten Sphinxgestalten. Ueber den oberen spannen angrenzenden niedrigeren Thür zur Linken sieht man als Repräsentanten der Tugend der Weisheit einen, mit dem Lorbeer gekrönten Meister der Wissenschaften in mittelalterlicher Tracht, ein aufgeschlagenes Buch auf dem linken Arm, die Rechte mit lehrender Geberde erhoben, und einen wissensdurstigen Knaben, den jungen Kaiser Heinrich II., der sich, zu ihm aufblickend, an den geliebten Lehrer schmiegt.



Hermann Prell. Bischof Bernward empfängt den Besuch Kaiser Heinrich's II.

sich, von goldenem Bandwerk umwundene Festons mit von ihnen gehaltenen Schrifttafeln. Oberhalb des Giebels jeder der verschiedenen Thüren der Langwand, deren Formen und Höhen vielfach von einander abweichen, von gemalten Säulen flankirt, von reich ornamentirten verbindenden Rundbogen überwölbt, sind die Wandfelder mit darauf gemalten symbolischen Einzelgestalten, bezw. Gestaltenpaaren, geschmückt. Ueber der Thür rechts, westlich von dem Arminiusbilde, erhebt sich zwischen den zusammengestellten Wappenschildern des deutschen Reichs und der Hansa die Gestalt eines Herolds, der in die Posaune stösst. Ueber der nahe

Zur Linken grenzt an diese Thür und dies Superportenbild das zweite grosse Wandgemälde der Folge. Es ist wieder mit grossem Geschick in die unregelmässig umgrenzte Fläche hineincomponirt, von deren oberem Theil eine kurze, hineingebaute, umgitterte Galerie vor der benachbarten östlichen Fensterwand ein Stück herausschneidet, wie es von dem unteren durch eine dahinein ragende Thür mit flachem, giebellosem Sims geschieht.

Der Gegenstand dieses zweiten Bildes ist ein durch die Chronisten berichteter Vorgang aus dem Frühling des Jahres 814. Kaiser Ludwig der Fromme und seine

Gemahlin Irmengard besuchen mit ihren Kindern und einem Gefolge holdseliger, mit Blumenkränzen geschmückter Jungfrauen der Kaiserin, den frühlingsgrünen, blumenprangenden, waldumhegten Hügel, auf welchem sich die erste christliche Kapelle auf dem Hildesheimer Boden erhebt. Da begrüssen sie den Bischof und seine frommen Mitarbeiter am Werk der Heidenbekehrung, hinter denen sich die bereits für das Christenthum gewonnenen Landbewohner schaaren. Der Kaiser trägt in der Rechten die Urkunde, durch welche er diesen ganzen Bezirk dem Bisthum zu eigen gibt, um auf diesem Grund und Boden Kloster und Kathedrale zu errichten. Durch die ganze lachende Frühlingslandschaft ist sonnige Klarheit, holder Friede und Sabbathstille verbreitet. Die Gestalten des Kaiserpaares sind voll ruhiger Hoheit, der Bischof neigt sich voll Ehrfurcht und Demuth. Die Jungfrauen des Gefolges, deren eine Rosen aus dem vollen Busche im Vorgrunde pflückt, schmückt natürliche gesunde Anmuth und edler Liebreiz.

Ob die schmalen Mauerpfeiler zwischen den Fenstern der Ostwand eine malerische Decoration erhalten werden, scheint noch zweifelhaft zu sein. Die Reihe der grossen Wandgemälde setzt sich auf der nördlichen Langseite fort, zunächst in dem Bilde einer Gruppe von drei typischen, gewaffneten Männergestalten aus Hildesheims mittelalterlicher, kriegstüchtiger, streitbarer Bürgerschaft, die Repräsentanten dreier Hauptgilden, der «Knochenhauer» (Metzger), Schuhmacher und Bäcker, die in allen inneren und äusseren Kämpfen der Hansastadt einst wacker bestanden haben. Diese Gruppe ist auf das schmale Wandfeld zwischen der dortigen Fensterwand und der nächsten hier einschneidenden alten Thür gemalt. Es folgt über deren Giebel eine symbolische Einzelgestalt unter prächtig ornamentirten, säulengetragenen, gemalten Rundbogen; die Verkörperung der Wehrkraft: ein gepanzerter Krieger mit barock gestaltetem Schilde, auf dem ein Löwenkopf mit offenem Rachen dräut, in der Rechten einen Morgenstern, eine Stachelkugel, die mit einer Kette an einem kurzen Eisenstab befestigt ist, zum Kampfe schwingend, den vorgestreckten Fuss gegen einen Schanzkorb stemmend.

Das, die breite Wandfläche zwischen dieser Thür und der nächst westlichen bedeckende, grosse Gemälde schildert den von den Chronisten ziemlich eingehend beschriebenen Besuch Kaiser Heinrich's II. am Palmsonntag des Jahres 1002 im Herrschaftsbereich des Bischofs Bernward. Letzterer ist jener geistliche Fürst, welchen die Sage nicht nur als mächtigen Regenten, sondern auch als ausübenden Meister in den schönen Künsten preist, der manches herrliche, noch heute bewunderte Werk zur Ehre Gottes und der Heiligen geschaffen habe, wie die berühmten Erzthüren des Domes und die eherne Säule auf dem Platz vor demselben.

Die Composition baut sich in schöner, übersichtlicher Gliederung und Disposition der Massen und Gestaltengruppen auf einem erhöhten Platz vor dem Portalvorbau des Domes und auf den dazu hinaufführenden Stufen auf. Der Kaiser, die Grossen und Edlen seines Gefolges sind von den Rossen gestiegen. Von den Bannerträgern seiner Schaar umgeben, deren Fahnentücher in der Abendluft wallen, stehen diese schwer gerüsteten Männer in ehrfurchtsvollem Staunen dem Gotteshause und dem Kirchenfürsten gegenüber, dessen Hand des Kaisers Linke drückt, während des Letzteren Rechte auf des Bischofs Schulter ruht. Bewundernd blickt der weltliche Herrscher auf ihn, der mit dem Hämmerchen, dem Werkzeug zum Metalltreiben, in der Rechten, auf ein kunstreiches, emaillengeschmücktes, goldenes Vortragkreuz, bekannt als das «Bernwardkreuz», hinweist, welches ein weissbärtiger Werkmeister, sich ehrfurchtsvoll neigend, dem erlauchten Gast zur Schau entgegenhält. Knieend zeigen Mönche des Klosters aufgeschlagene Bücher, deren Texte sie geschrieben und mit farbenprächtigen Miniaturen, Bildern und Initialen geschmückt haben. Aus den geöffneten ehernen Domthüren, Bernwards Meisterwerken, tritt ein Zug von Clerikern mit brennenden Kerzen in den Händen heraus. Auf der tiefer gelegenen Terrasse und der grossen zu dieser links im Vorgrunde wohl aus der Krypta heraufführenden Leiter sieht man eine Gruppe von Künstlern und Werkleuten, die von ihrer Steinmetzarbeit und ihren Planzeichnungen aufblicken, um den Kaiser und seine gewappnete Gefolgschaft zu betrachten. Auf der andern Seite, von rechts her, steigen Reisige des kaiserlichen Zuges herauf und beugen ihre Kniee in Demuth beim Anblick des Gotteshauses, des heiligen Mannes und seiner Priesterschaft. Dort öffnet sich der Ausblick in die tieferen Gegenden der Stadt. Die Bernwardsäule, welche hier ein romanisches Christusbild trägt, sieht man aufragen. Kaiserliche Reiter betrachten sie staunend.



W. Lindenschmit pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Lesender Schüler.



Ein Mönch macht den Führer und Erklärer. Im Hintergrund schliessen hier starke Befestigungsthürme und Mauern, drüben zur Linken Thürme und Dach eines früh-mittelalterlichen Gotteshauses das Bild ab. Das hoch entwickelte Kunstleben im Dienst der Kirche, welches unter dem Schutz und Antrieb des kraftvollen Bischofs in Hildesheim erblüht war, und des Letzteren Stellung in Stadt und Reich, wie sein Verhältniss zu dessen Kaiser, hat Prell in seiner Darstellung dieses geschichtlichen Besuches in einfachen grossen Zügen durch sinnliche Anschauung zum Bewusstsein des Beschauers zu bringen verstanden.

Ueber dem Giebel der Thür, welche dies Wandbild von dem nächstfolgenden trennt, zeigt sich auf hellem Mauergrunde unter gemaltem, reichsculpirtem Bogen eine ähnliche Wappenschildgruppe wie die auf der Superporte der jenseitigen Wand — das Wappen der Stadt Hildesheim und das der Provinz Hannover — und darüber erhebt sich die Kniefigur eines mittelalterlichen Bürgerfräuleins, das einen Lorbeerkranz in der erhobenen Rechten schwingt und durch die Schrift auf dem umflatternden breiten Bande als die Verkörperung der Stadt Hildesheim gekennzeichnet wird.



Hermann Prell. Kaiser Heinrich IV. zu Worms 1074.

Die grösste und gestaltenreichste, bewegteste und prunkvollste Composition unter allen bisher in diesem Saal gemalten ist die des Bildes, welches die breite Fläche zwischen dieser Thür und der nächstfolgenden, der vorletzten in der Nordwand, bedeckt. Es veranschaulicht im Gegensatz zu dem vorangegangenen, das die Blüthenzeit der Hildesheimer Bischofsherrschaft schildert, einen Vorgang, in welchem die Kraft, Tüchtigkeit, Mannhaftigkeit, Streitbarkeit der Bürgerschaft sich herrlich offenbaren. Dieser Vorgang ist der Siegereinzug des Hildesheimer Bürgermeisters Henning von Brandis nach der Schlacht bei Bleckenstedt, in welcher er den die Stadt bedrängenden Braunschweiger Herzog auf's Haupt geschlagen hatte (1493). Durch diese Composition geht ein wundervoller, feuriger Zug und Schwung. Ihre kraftstrotzenden Gestalten schwellen von heissem, gesunden Leben. Der schwergepanzerte Sieger, ein Bürgermeister, wie Schenkendorf's Lied ihn erwünscht, der «im Rathe kühn die Geister, im Feld das Heer regiert», hält auf staubbedecktem Ross auf dem Markt angesichts des Rathhauses auf dem Platz, auf dem weiter zur Linken, wie heute noch, sich die Brunnen-

säule mit dem Roland hoch aus dem, von steinernen Schranken umgebenen, Becken erhebt. Vor der Fassade ist eine, mit Teppichen behängte, hohe Tribüne errichtet, auf der sich die, in rothe Talare und grosse Wulstmützen gekleideten, Abgeordneten der Hansa versammelt haben, um den Streiter für den Städtebund zu begrüssen, und zu kränzen. Unten aber umdrängen ihn die schwarzgekleideten Rathsherren der Stadt in freudiger Begeisterung, strecken ihm die Hände entgegen, drücken ihm die gepanzerte Rechte. Andere, noch auf der Stiege zu der Tribüne stehend, winken und rufen ihm Willkommen zu. Zur Linken, mehr im Vordergrund, stehen die phantastisch gekleideten Trompeter, Pauker, Trommler und Posaunisten und begleiten den fröhlichen Lärm des allgemeinen Jubels mit klingendem Spiel. Vom Brunnen her, durch Hellebardiere kaum noch zurückzuhalten, strömt das Volk, Männer, Weiber und Kinder herbei, die heimgekehrten Sieger in der Nähe zu sehen, ihnen zuzurufen, mit geschwungenen Tüchern zu winken. Von der Seitenstrasse an der Fassade des alten gothischen Templerhauses vorüber, auf den Marktplatz einschwenkend, kommt das Heer der bewaffneten Bürger, noch heiss vom Kampf, zu Ross und zu Fuss, mit wehenden Fahnen, Bannern und Standarten, mit Aexten, Speeren und Partisanen dem Führer nachgezogen. Auf Bahren werden Verwundete getragen, die trotz der Schmerzen in die Jubelrufe einstimmen. Frauen und Kinder gesellen sich den Männern, umgeben freudig den lebend heimgekehrten Gatten und Vater, schleppen die Waffen, die sie ihm abnehmen. Hoch über den Helmen der Reiter, den Speeren und Bannern, ragen die Giebel der alten Häuser der sich tief in das Bild hineinziehenden Gasse auf, die hier auf den Marktplatz mündet.

Ueber dem Giebel der Thür zur Seite dieses Bildes, das unsere Augen und unser Empfinden anmuthet, wie die stolzen, festlich heiteren, markigen Accorde und Rhythmen einer heroischen Musik, zeigt sich unter zierlich gemaltem Bogen zwischen Säulen, auf welchen geflügelte Genienbübchen mit Kränzen stehen, ein Mann in der Tracht wohlhabender Bürger der Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein prächtiges Gewebe, das er in den Händen hält und betrachtet, wie andere kunstgewerbliche Erzeugnisse ihm zu Füssen, weisen auf die Bürgertugend, welche auch dieser Stadt zu ewigem Ruhm gereichte, und welche die Schrift auf dem breiten, gerollten Bande nennt: den Gewerbefleiss.

Die von dieser Thür bis zur westlichen Fensterwand reichende Fläche wird durch eine hoch hinauf einschneidende letzte Thür mit ganz besonders reich und zierlich gestaltetem, mit Statuetten und anderem Schnitzwerk geschmücktem Giebel unterbrochen. Unmöglich, die so zerrissene Fläche mit einem Bilde von grösserer, geschlossener Composition zu bedecken.

Prell liess sie, — eine wohlthuende Abwechslung, — zu einem grossen Theil unbemalt. Hoch oberhalb jenes Thürgiebels tragen lustig schwebende Putten, singend und musicirend, ein breites Schriftband mit zerschlitzten, flatternden Enden durch die Luft, auf dem man die Stadtdevise liest: «Da Pacem domine in diebus nostris.» Auf dem grösseren Wandtheil aber zwischen beiden Thüren unten über dem Wandgetäfel, zunächst dem hohen Sockel der gemalten Säule, am Fusse eines Lorbeerbaumes mit weithin sich ausbreitenden Zweigen, sieht man drei herrliche, symbolische Frauengestalten zu einer Art «Sacra conversazione» vereinigt: die Gerechtigkeit, Folianten als Schemel ihres Fusses, ein aufgeschlagenes Buch auf den Knieen; ihr gegenüber auf der Steinbank die Milde und als Dritte im Bunde, walkürenhaft gerüstet, das behelmte Haupt leicht gesenkt, die Rechte am Griff eines riesigen Schwertes, das sie auf den Boden stemmt, die Strenge. Zu ihren Füssen streckt seitlich der letzten Thür ein gewaltiger ruhender Löwe sein bemähntes Haupt auf die Tatzen. An der gemalten Architectur, welche jenseits der letzten westlichsten Thür diese Wand gegen die Fensterwand abschliesst, tritt eine schimmernde farbige Marmorsäule hervor und trägt auf ihrem Capitäl die Gestalt eines den Drachen zu seinen Füssen durchbohrenden St. Georg.

Alle die hier genannten Malereien in jenem Rathhaussaal sind bereits vollendet. Aber zwei grosse Bilder an der südlichen Langwand auf der bis jetzt noch leeren weissen Fläche zwischen der Mittelthür und der westlichen Fensterwand harren noch ihrer Ausführung. Das eine soll ein Erinnerungsdenkmal an den Sieg der Reformation in der alten Bischofsstadt werden. Es schildert die Einführung Buggenhagen's als Prediger des reinen Evangeliums in die Andreas-Kirche durch den Bürgermeister und den Rath von Hildesheim. Diesem historisch-realistischen Bilde folgt als Abschluss des ganzen Cyclus eine symbolisch-geschichtliche Darstellung:



F. Vezin pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Wölkchen.



Kaiser Wilhelm als Triumphator und Einiger der deutschen Stämme zu Ross, das lorbeerumkränzte Schwert in der Scheide, wie ein Scepter tragend, umgeben von ihm huldigenden idealen Frauengestalten, welche durch ihre Abzeichen als die Versinnlichungen der Hauptstaaten des Reiches characterisirt sind, und denen sich die zierliche Jungfrau «Hildesia» als Vertreterin Hildesheims gesellt, um dem Herrscher, dem Schirmer des Friedens, auch ihren Kranz darzubringen.

Wenn Prell auch diese beiden Gemälde vollendet haben wird, so darf er sich bewusst sein, in der Gesammtheit dieser Rathhausbilder ein Werk geschaffen zu haben, wie es in gleicher Grossartigkeit und Originalität der Conception, gleicher Solidität der Durchführung in der wahren Technik der Monumentalmalerei, gleicher Einheit, Grösse, Wucht und Macht der malerischen Totalwirkung von keinem zweiten Künstler unserer Tage hervorgebracht wurde.

In den fünf Jahren, in denen er während der Sommermonate mit eisernem Fleiss, an diesen Frescobildern malte, hat er während der übrigen Zeit, trotzdem dieselbe durch das Zeichnen des Cartons und das Malen der Naturstudien vielfach in Anspruch genommen war, auch manches Oelbild ausgeführt, welches seines durch jene grösseren Wandgemälde erworbenen Ruhmes nicht unwerth ist. Ich erinnere an das liebenswürdige geschichtliche Genrebild auf der Berliner academischen



Hermann Prell. Gründung des Bisthums Hildesheim durch Ludwig den Frommen.

Ausstellung des Jahres 1888: «Prinz Leopold von Dessau und die anmuthige Apothekerstochter Anna Liese»; an das (noch einmal für die vorjährige Ausstellung überarbeitete) Bild der «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten» mit dem die Geige spielenden Engel am Ruheplatz der heiligen Familie; an das grosse Bildniss des regierenden Kaisers in Admiralstracht auf der Commandobrücke eines Dampfers, welches den Beifall des Monarchen in ganz ungewöhnlichem Maasse erntete, der den Künstler wiederholt durch Besuche in seiner Werkstatt auszeichnete; an das zweite lebensgrosse Kaiserbildniss in ganzer Gestalt, welches ihn in der Uniform des Garde-Ulanen-Regiments am Arbeitstisch stehend darstellt. —

Als im Jahr 1889 ein Wettbewerb für deutsche Maler um den Auftrag zur Ausführung grosser Decken

gemälde im neuen, prachtvollen Gebäude des Sculpturenmuseums, des Albertineums, zu Dresden ausgeschrieben wurde, trat auch Prell in denselben ein. Auch hier errangen seine Farbenskizzen den ersten Preis und er erhielt den Auftrag zu ihrer Ausführung.

Für das Bild im grossen Mittelfelde, welches durch eine reich gegliederte Deckenarchitectur umrahmt wird, wählte er als Gegenstand den Sturz der Titanen und Giganten durch die sieghaften olympischen Lichtgötter; — eine kühne und mächtige Composition, voll Gluth, Leidenschaft und Hoheit. In diesen kämpfenden Götter- und stürzenden nackten Titanengestalten offenbart sich eine ausserordentliche Kenntniss der menschlichen Gestalt und eine Kunst der Zeichnung, welche unmittelbar an die der grossen Meister der italienischen und der vlamischen Hochrenaissance erinnern, mit dem reinsten Schönheitssinn vereinigt. Von zwei in diese Decke eingelassenen kleineren Seitenfeldern zeigt das eine die von Amoretten umgaukelte, auf Wolken thronende Göttin der Liebe und Schönheit in der unverhüllten Pracht und Anmuth ihrer edeln Glieder, aus den Gebeinen der gestürzten Titanen aufsteigend, das andere den Räuber des himmlischen Feuers, Prometheus, der die daran entzündete Fackel stürmischen Fluges zur Erde hinabträgt, um den Menschen die Kunde des Göttersieges zu bringen. Hoch über ihm in den Wolken aber sitzen die Parzen, den Lebensfaden der Menschen und Götter spinnend.

Mit diesem künstlerischen Siege Prell's in Dresden traf für ihn ein ehrenvoller Erfolg in Breslau zusammen. Die unteren Wandflächen der Kuppelhalle des dortigen Museums, deren obere Wölbung vor mehreren Jahren der seitdem verstorbene Schaller ausgemalt hatte, entbehren noch immer des ihnen zugedachten Schmuckes mit bedeutsamen monumentalen Gemälden. Im Jahre 1889 entschloss man sich definitiv, ihre Ausführung Hermann Prell zu übertragen, dessen bisherige derartige Arbeiten die Bürgschaft bieten, dass er vor vielen seiner heutigen Genossen dazu berufen und befähigt ist, eine solche Aufgabe in jeder Hinsicht ihrer Bedeutung entsprechend und würdig zu lösen. Er gedenkt in den drei Wandfeldern der einen Seite das Leben und die Kunst der antiken Welt, in denen der anderen die der christlichen Welt in historisch-symbolischen, al fresco auszuführenden Gemälden zu veranschaulichen. — Nur ein Künstler von so unersättlichem Schaffensdrange und unversieglicher Schaffenskraft, wie Prell, konnte, mit allen diesen gewaltigen Arbeiten beschäftigt, die Lust und den Muth finden, dennoch immer neue Werke verwandter Art und ähnlichen Umfangs auf sich zu nehmen. Im vorigen Jahre lieferte er, dazu aufgefordert, die Farbenskizzen für Fresco-Wandgemälde, die in dem herrlichen alten Rathhause in Danzig ausgeführt werden sollen. Auch sie sind ihm darauf hin übertragen worden.

Wenn die Leiden kommen, so kommen sie meist «wie einzle Späher nicht, nein in Geschwadern.» Mit den Erfolgen ist es zuweilen ähnlich. Wer hat, dem wird gegeben. In demselben Jahre 1891 erging nach dem Tode des Professors J. Grosse seitens der königlich sächsischen Regierung an Prell der Ruf, in dessen Amt an der Dresdener Academie einzutreten. Er hat nicht lange gezögert, diesen ehrenvollen Antrag anzunehmen. Ihn reizte die ihm damit gebotene Möglichkeit und Gelegenheit, auf die dortige Künstlerjugend in dem Sinne, den er für den rechten erkannt hat, einzuwirken, sich Schüler zu erziehen und Maler heranzubilden nach seinem Herzen. Und auch der Gedanke mochte auf seinen Entschluss bestimmend eingewirkt haben, dass er nun in derselben Academiewerkstatt als Meister walten sollte, in der er vor zweiundzwanzig Jahren als Schüler gearbeitet und sich gemüht hatte, die ersten Stufen der geliebten Kunst zu erklimmen.

In seinem achtunddreissigsten Lebensjahre stehend, in der Fülle jugendfrischer Kraft, kann Prell bereits auf ein in seltenem Maass an Siegen und Ehren reiches, wohlausgefülltes Künstlerleben zurückblicken, während er sich zugleich bewusst sein darf, dass er doch «die Hälfte seiner Laufbahn noch nicht zurückgelegt, die Hälfte seiner Eroberungen noch nicht gemacht hat.»





G. Marx pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Zur Soirée.



MARIE BASCHKIRTSEFF

UND

IHR TAGEBUCH

VON

CORNELIUS GURLITT.



Marie Baschkirtseff.

«Journal de Marie Bashkirtseff» — das Tagebuch eines jungen Mädchens! Gegen tausend Seiten, die in nächtlicher Stille geschrieben wurden in den Schlafzimmern von Nizza, von Paris, auf Reisen: Aufzählungen der Tageseindrücke, Stimmungsbilder, Grübeleien über Gott, die Welt, die Liebe, die Kunst, über das Verhältniss zu Mama und zu Tante, über die wichtigen Unterredungen mit Herrn So und so auf dem Spazierritt oder auf dem Balle; gegen tausend Seiten, geschrieben in der Zeit vom sechzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahre, bis der Tod das junge Leben endete und das gesprächige Tagebuch schloss. Sogar wenn es sich um eine Malerin von Namen handelt, wie in diesem Falle, so ist's ein Wagniss sich in ein solches Buch hineinzubegeben, soviel man auch des Guten darüber gehört hat, selbst wenn es der alte Gladstone «ein Buch sonder Gleichen» nannte. Die erste Seite ist zwar viel versprechend: Sie giebt die Photographie der Schreiberin, ein offenes Gesicht mit einer Krone blonden Haares, eine kurze, kecke aber liebenswürdig geformte Nase, einen trotzigen, willensfesten Mund, starke Augenbrauen über prüfenden, klugen Augen, ein kindlich reines Oval des Kopfes, die Backe gestützt auf die auf einen Tisch gestemmten Arme — zwei der schönsten Arme, die man sich denken kann. Anmuthig an Geist und Körper erscheint die junge vornehme Russin — aber tausend Seiten Herzensergüsse!

Auf der letzten Berliner Ausstellung fand sich in der russischen Abtheilung ein Bild «Jean und Jacques». Zwei Buben, die Hand in Hand die Strasse entlang gingen. Die Buben fielen alsbald auf durch die Kraft ihres durchaus modernen Tones, durch die leidenschaftliche Wahrheitsliebe, die aus ihnen hervorsprach. Sie waren in ihrer etwas unbeholfenen Geradheit sehr treffend aufgefasst und hatten, wie alle ächte Charakteristik des Lebens, etwas Humorvolles. Es erheitert uns, einen guten Bekannten aus der Welt der Wirklichkeit in der Kunst wiederzufinden. Er tritt uns dadurch näher, wie uns der früher gleichgiltige Landsmann in der Fremde nahe tritt. Solche Buben in ihren Blousen giebt's in der ganzen Welt, nicht blos in Paris, wo sie gemalt

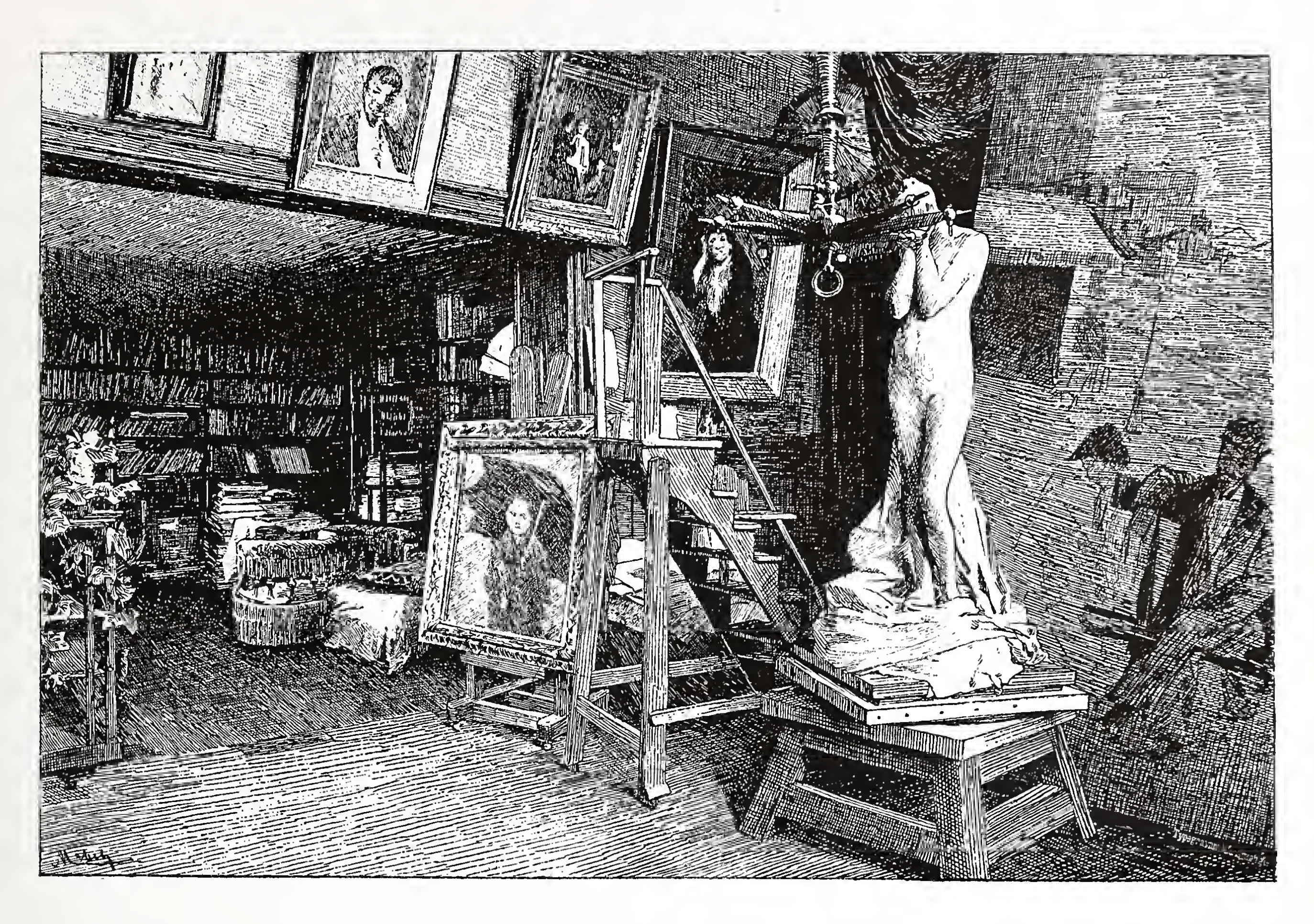
wurden. Diese täppische Zuversicht im Vorwärtsschreiten ist ein Stück ächten Lebens, wiedergegeben von Jemandem, der die Dinge der Welt mit ursprünglichem Kunstgefühl zu erfassen versteht! Dazu zeigte das Bild eine hohe malerische Reife, eine vollkommene Beherrschung der modernsten Technik und zwar jener so hoch entwickelten Kunst des Malens, die in Paris jetzt heimisch ist.

Mir machte die Erinnerung an das Bild Lust, mich in das Buch zu vertiefen: Bekenntnisse einer Realistin! Einblicke in das geistige Leben einer Malerin neuester Schule! Was wird das Buch bringen, welche Eindrücke werden sich uns eröffnen? Jenes Bild lehrte, dass Marie Baschkirtseff dem nicht aus dem Wege ging, was die Welt für hässlich erklärt. War sie selbst eine edle Natur, die sich dem für unedel verschrieenen Schaffen hingab?

Es wird so viel in der Welt geschrieben und gedruckt, und es giebt so viel, was man auch gelesen haben möchte, dass ich es mir wohl überlegte, ob ich das zweibändige Werk wirklich beginnen sollte. Und als ich es gethan hatte, wurde es mir bald wieder leid, denn bald sass ich tief drin in allerhand Mädchengeheimnissen, die zu ergründen ich mich nicht eigentlich gesehnt hatte. Die Vorrede zwar ist gut. Sie ist geschrieben am 1. Mai 1884. Am 31. Oktober desselben Jahres war Marie Baschkirtseff todt. Sie ist sogar geschrieben im vollen Bewusstsein des nahenden Endes. Und an welchem Tage? Ich schlug im Tagebuche nach und musste fast am Ende suchen: Am Tage nach der Eröffnung des Salons, der berühmten Jahresausstellung in Paris; die Zeitungen hatten von ihrem Bilde «Das Meeting» gesprochen, Bastien-Lepage, der Meister der Hellmalerei, hatte ihr gesagt, sie habe einen wahren, grossen Erfolg erzielt; die Frage wird laut, ob der Staat das Bild der Ausländerin für den Luxembourg, die französische Nationalgallerie, kaufen könne, die illustrirten Blätter melden sich, welche es wiedergeben wollen — endlich war erreicht, was das junge Mädchen in einem ihre Kraft aufreibenden Kampfe mit der Kunst und mit sich selbst angestrebt hat: Der wahre Erfolg, nicht blos jener für hübsche, elegante Damen, der Erfolg im Wettbewerb mit den Besten der Zeit.

Und die Aufzeichnung aus dieser Freudenzeit schliesst ab mit den Worten: «Sterben, das ist ein Wort, das man leicht ausspricht oder hinschreibt; aber denken, glauben, dass man bald sterben muss? Glaube ich es? Nein, ich fürchte es. Es ist zwecklos, sich darüber zu täuschen: Ich bin brustkrank. An der rechten Lunge ist die Zerstörung weit vorgeschritten, an der linken hat sie seit einem Jahre angefangen. Beide Seiten! Sicher, bei anderem Bau wäre ich schon abgemagert. Es ist unverkennbar: Ich bin voller als die meisten jungen Mädchen, aber ich bin es nicht mehr wie früher. Vor einem Jahre noch war ich in prächtiger Verfassung; jetzt sind die Arme nicht mehr fest, und oben gegen die Schultern zu fühlt man die Knochen an Stelle runder und schöner Formen. . . . . Mein Leben kann verlängert werden, aber ich bin verloren! . . . . Wenn ich nun plötzlich sterbe, von einer Krankheit hingerafft! Vielleicht erfahre ich es nicht einmal, wenn ich in Gefahr bin. Man wird es mir verheimlichen und dann nach meinem Tode in meinen Schränken wühlen. Man wird mein Tagebuch finden, meine Familie wird es zerstören, nachdem sie es las; und es wird bald nichts von mir übrig sein . . nichts . . . nichts! . . . . Das ist's, was mich stets in Furcht erhält. Leben, so viel Ehrgeiz haben, leiden, weinen, kämpfen und, zum Schluss — vergessen sein — vergessen — als wenn man nie dagewesen wäre. Wenn ich nicht lange genug lebe, um berühmt zu werden, wird dies Tagebuch wenigstens den Realisten von Werth sein; es ist immerhin beachtenswerth, das Leben eines Weibes Tag für Tag, ohne Verstellung geschildert zu sehen, als wenn Niemand in der Welt es je hätte lesen dürfen und doch mit der Absicht gelesen zu werden; ich weiss wohl, man wird mich angenehm finden . . . und ich sage doch Alles, Alles; man wird's sehen: Alles!»

In dieser Stimmung war die junge Dulderin, als sie die Drucklegung ihres Tagebuches vorbereitete. «Alle Menschen», sagt Benvenuto Cellini, «die etwas Tugendsames vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewusst sind, eigenhändig ihr Leben aufsetzen; jedoch nicht eher zu einer so schönen Unternehmung schreiten, als bis sie das Alter von vierzig Jahren erreicht haben». Marie Baschkirtseff war sich bewusst geworden, dass sie jenes Alter nicht erreichen werde. Das scharfe Auge der Künstlerin las die Gewissheit aus dem traurigen Studium des eigenen, noch so schönen Körpers. Aber sie wusste in diesem Augenblicke jungen Erfolges, dass ihr Leben kein gleichgiltiges gewesen sei, dass sie «etwas Tugend-



Marie Baschkirtseff. Werkstätte der Künstlerin zu Paris, Rue Ampère 30.

sames» in ihrer Kunst vollbracht habe. Und darum entschloss sie sich, ihr Tagebuch druckreif zu machen.

«Warum lügen und sich besser stellen, als man ist?» frägt sie. «Ja gewiss, ich habe den Wunsch, wenn nicht die Hoffnung, auf dieser Erde durch irgend ein Mittel zu bleiben. Sterbe ich nicht jung, so hoffe ich eine grosse Künstlerin zu werden. Sterbe ich jung, so wird mein Tagebuch doch Theilnahme wecken . . . Ich schrieb es lange Zeit, ohne daran zu denken, dass es gelesen werde. Ist es nicht die unbedingte, genaue und offenste Wahrheit, so hat es kein Recht da zu sein . . . Ich lege mein Inneres hier völlig frei, nicht meinetwegen, sondern um die Eindrücke eines Menschen von seiner Kindheit her zu erzählen . . es ist das schriftliche Denkmal eines Menschenlebens».

Es ist ein reines Menschenleben, von dem es zu berichten hat. Das Buch einer Russin, die in Paris Malerin wird, sich dort dem fortgeschrittensten, revolutionärsten Realismus anschliesst, früh der Schwindsucht erliegt: — Das ist ein Gedanke, welcher zunächst Mütter sehr stutzig machen dürfte. Emanzipirt! Oder gar Nihilistin! Opfer ihrer Leidenschaften! Das Buch wird wohl für deutsche Mädchen nicht geeignet sein.

Man sei ruhig. Marie Baschkirtseff ist eine vollendete Dame, sie ist's nicht nur in Thaten und Worten, sie ist ein edles Weib in ihrer ganzen Empfindungsweise. Für Haus und Küche hat sie freilich wenig Sinn. Ihr Lebensstand wies sie nicht dorthin. Sie gehörte der vornehmen Welt an. Sorge um die zu reichlichstem Dasein nöthigen Mittel hat sie niemals gekannt.

Als die Tochter eines reichen, vornehmen Adeligen, eines wohl braven, lebensfrohen aber keineswegs bedeutenden Mannes, Enkelin eines der energischen Generale des Krimfeldzuges, ward sie doch im Wesentlichen von ihrer Mutter erzogen, die, aus alttartarischem Geschlechte, mit 21 Jahren heirathete, mit 23 Jahren aber mit ihren beiden Kindern, einem Sohne und der 1860 geborenen Tochter, wieder zu ihren Eltern, zu dem Grosspapa zog,

der aus der Zeit des Lermontoff und Puschkin stammte und voller Byron'scher Gedanken steckte, dem grossen Freunde des kleinen, klugen Mädchens. Als Marie zehn Jahre alt war, zog ihr Grossvater mit Sack und Pack nach dem Westen, nach Wien, Baden-Baden, Genf, Nizza, Paris. Seine Tochter mit deren Kindern, eine zweite Tochter, die sich zugleich als deren zweite Mutter fühlte, — zwei Enkelinnen und dem Enkel, der Hausarzt, Dienerschaft, Lehrerinnen — alle zusammen bildeten eine grosse Karawane, die in den besten Gasthäusern sich langweilt und in der Welt mit sich selbst nicht recht etwas anzufangen weiss.

Als Marie zwölf Jahre alt war, begann sie in Nizza ihr Tagebuch. Die ersten Bogen mögen für Leute weichen Gemüthes viel Nahrung bieten. Mir, der ich nach der Künstlerin suchte, boten sie nur ein frühreifes Mädchen von einer merkwürdigen Feinheit des instinktiven Urtheils. Sie liebt mit 13 Jahren von Ferne einen vornehmen Mann und plagt die Feder redlich, um sich ihrer Gefühle klar zu werden. Dann bringt 1876 einen etwas ernsteren Roman in Rom — aber über eine ächte, rechte Liebelei kommt es nicht hinaus. Die Phantasie spielte dem prächtig sich entwickelnden, gesellschaftlich freien, und von der Mutter als selbständig behandelten Mädchen allerhand Streiche. Aber ein fester Wille, eine tiefe Religiosität und ein natürlicher Abscheu vor allem Unreinen hielt sie von jeder Beschmutzung ihrer sauberen Seele ab. Sie ist Versuchungen, selbst solchen nur in Gedanken, nicht ausgesetzt. Sie kämpft wilde Regungen nicht mit Gewalt nieder, sondern ihre tüchtige Natur verhindert das Kommen solcher von vornherein. Das Tagebuch kann ihren Altersgenossinnen jederzeit zum Lesen empfohlen werden. Später, als sie sich über sich selbst klarer geworden war, sah sie ein, dass ihre Liebesleidenschaft von 16 Jahren eigentlich mehr der Ausdruck des Wunsches nach einer solchen war, dass nur ihre Einbildungskraft ihr den Streich gespielt hatte, sie glauben zu machen, dass sie liebe. Ihre Aufzeichnungen verspottet sie nun selbst um ihrer erdichteten Gefühle willen. Diese junge Realistin, welche sich selbst in reinster ungeschminktester Wahrheit darstellen will, lebt ein Gedicht, um die in ihr blühende Poesie zur Entfaltung zu bringen.

In diesem Gedicht spielt sie die Rolle der Heldin. Marie findet sich schön, liebenswürdig, geistreich. Sie theilt dies ihrem Tagebuch in redlicher Begeisterung unumwunden mit. Und so eitel es klingen mag — sie durfte es von sich sagen, ihr Bild und ihr Buch geben ihr recht. Die wachsende Selbständigkeit ihres Urtheils machte ihr Muth, auf sich selbst zu vertrauen. Sie entdeckt in Florenz ihre Leidenschaft für die Kunst, freilich in ihrer Weise: « Im Palazzo Pitti fand ich nicht ein Kleid, das ich nachmachen möchte », sagt die Vierzehnjährige, « aber wie viel Schönheit! » Und dann theilt sie ihrem Buche ganz im Vertrauen mit: « Die Madonna della Seggiola von Raphael (jenes berühmte Rundbild von 1512) gefällt mir nicht. Das Gesicht der Jungfrau ist blass, seine Farbe unnatürlich, der Ausdruck mehr der eines Kammermädchens, wie der der heiligen Jungfrau, der Mutter Jesu ». Das ist freilich ein kindliches Urtheil. Aber es gewinnt an Bedeutung, wenn man es mit dem vergleicht, welches sie zehn Jahre später, als reife Künstlerin fällt, nachdem sie in Stendhal's, des französischen Kritikers, Büchern begeisterte Worte über die göttlichen Urbinaten gelesen und im Louvre sich Rechenschaft zu geben versucht hat: « Ich kann Raphael, nach dem was ich hier sehe, nicht lieben; mir ist die Unbefangenheit der Frühkunst lieber. Raphael ist schamlos und falsch (roué et faux)! Göttlich, göttlich — ist das göttlich? Die Eigenart des Göttlichen ist uns zu erheben, um unsere Gedanken in himmlische Regionen fortzuziehen. Raphael ermüdet mich! Was ist also göttlich an ihm? Ich kenne nichts. Warum sagt Stendhal, er male die Seelen? In welchem Bilde? Was mache ich mit der Hochzeit von Canaa, oder den Madonnen Raphael's? Das ist nicht göttlich. Die Jungfrauen sind gemein, und das Kind? . . . . Jch möchte packen, anregen, das Herz zittern und träumen machen, es festhalten, wie es die kleinen Bilder von Cazin thun. Der Umfang ist ohne Bedeutung, aber wenn man dieselbe Wirkung auch im Grossen erreichen könnte! Das wäre kostbar. Aber wie Viele gibt es, die Cazin verstehen? »

In Deutschland könnte man fragen, wie Viele giebt es, die seinen Namen schon hörten, jenen des stillen Malers sinniger Träume unter den Franzosen, des Geistesgenossen unseres Hans Thoma — aber wie Viele in Deutschland verstehen oder kennen auch diesen?

Es wäre eine Thorheit, Cazin oder Thoma über Raphael stellen zu wollen. Diese Thorheit begeht das Tagebuch auch nicht. Es sagt nur, dass seiner Schreiberin die neuen Meister näher stehen als die alten. Ehe sie selbst von deren Kunst etwas wusste, erkannte



Max Volkhart pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Neckerei.



sie, dass die Zeit zwischen Raphael und ihr einen Zwiespalt aufgebaut hat, der nicht sofort übersteigbar ist. Und — merkwürdig genug — sie sagt über Raphael genau das, was die Kritik über die Modernen urtheilt: Er male nicht die Seele, sondern nur den Körper. Ich hörte einst dem Gespräche zweier der besten deutschen Realisten zu: Sie nannten die Landschaften der älteren Landschafter «Angetuschte Photographien»! Genau also mit den Worten, mit welchen sie selbst bekämpft werden. Wer hat Recht? Oder gibt es nur ein individuelles Recht? Ist die Wahrheit, die Schönheit, die geistige Tiefe für Jeden eine andere? Marie Baschkirtseff hatte viel zu feine Sinne, um in die geistesleeren und wortreichen Jubellieder mit einzustimmen, welche über Raphael überall ertönen. Der weise Kunsthistoriker freilich rümpft die Nase über das Gänschen, welches sich kecke Urtheile erlaubt, denn das seine ist begründet auf Autorität. Er hat gelesen und bestätigt gefunden. Sicher aber ist ihr Urtheil von Hause aus künstlerischer, ehrlicher, tiefer: Nicht weil es keck ist, sondern weil es der Ausdruck ihrer selbst ist, weil es nach Maasstab ihres Wesens wahr ist. Sie wagt es, sich selbst in Beziehung zum Bilde zu stellen, unterwirft sich ihm nicht. Es muss traurig für einen Herrscher sein, überall auf Sclavenseelen zu stossen. Es muss noch widerlicher für einen Künstler wie Raphael sein, zu sehen, dass vor ihm die Menschheit ihre eigene Kunstempfindung verläugnend und somit verkümmernd, ihm huldigt. Tausenden, die scheinbar begeistert, ihrer selbst unklar, vor Raphael stehen, möchte ich zurufen: So, wie Ihr denkt, lebt, strebt, k a n n Euch der Meister der Renaissance nicht gefallen! Wozu verstellt Ihr Euch! Habt den Muth, entweder mit Eurer Denkart, oder mit Eurem angelernten Idealismus zu brechen. Kunstverständniss ist nicht Kunstwissen und namentlich nicht Kenntniss von den Aeusserungen fremden Kunstverstandes: Es ist das Ausbilden einer eigenen Stellung zur Kunst — komme aus ihr, was da wolle!

Marie Baschkirtseff. Jean und Jacques.

Hier im Tagebuche zeigt sich ein junges Mädchen, das den Muth zu einer selbständigen Auffassung besitzt und eine reife Malerin, die sich selbst ihr Jugendurtheil bestätigt, indem sie sagt: Ich bin anders als Raphael; mag er gross, göttlich sein, ich bleibe in meinem besonderen Wesen wie ich bin, getrennt von Raphael, doch nach dem Höchsten strebend. Die Slavin hält sich frei von der Abhängigkeit von alter Kultur. Sie hat das Vertrauen in die eigene. Das ist kühn, aber ohne Kühnheit werden wir nicht fortschreiten!

Slavin und für ihr Vaterland warm empfindende Russin bleibt sie auch trotz ihrer Reisen in Italien, ihres Lebens in Nizza, ihrer fast rein französischen Bildung. Sie schreibt meist französisch und zwar in einem reinen und vollkommen sicheren Stil, lebhaft, anschaulich und durchaus beherrscht von plötzlichen Eingebungen. Man hat meist den Eindruck, Selbstgespräche zu belauschen, auch die speculativen Betrachtungen lebt sie uns scheinbar vor. Man lernt ihre Hoffnungen und Wünsche fast mehr kennen, als ihre Erlebnisse. Erst entdeckt sie ihre Stimme, von der sie sich von Jugend an Grosses verspricht. Jeder Mensch hat ja wohl einmal in seinem Leben den Traum gehabt, von der Bühne auf eine Menge zu wirken, wenigstens jeder mit Phantasie Begabte. Die Augen und Sinne auf sich gerichtet zu sehen, die Geister nach seinem Willen zu leiten, körperlich, unmittelbar, nicht durch das den Schöpfer verschleiernde Mittel des Druckes, der Statue, des Bildes zu wirken, den dröhnenden Beifall selbst zu hören, die Ruhmeskränze wirklich sich vor die Füsse fliegen sehen — das ist zu lockend für den Ehrgeiz.

Aber die Stimme versagt ihr. Schon im Herbst 1877, nach einem Aufenthalt in Schlangenbad, wird es ihr klar, dass sie schwerlich wieder kommen werde. Sie fühlt sich müde, arm an Genussfähigkeit. Ein grosser Traum ihres Lebens ist zerstört. Sie will etwas unternehmen, arbeiten. Die kleinen Abenteuer von früher füllen ihr Leben nicht mehr aus. Selbst eine frische Keckheit bricht als Beweis ihrer Thatenlust gelegentlich durch. Sie drängt sich in Neapel an den König Victor Emmanuel heran, um ein paar Worte von ihm zu erhaschen — gerade als dieser den Deutschen Kronprinzen besucht, und erreicht wirklich, dass er ihr einige freundliche Worte sagt. Es war die grösste «Extravaganz» ihres Lebens! Um in festere Bahnen zu kommen, ein sicheres Ziel des Lebens zu gewinnen, geht sie nach Paris mit ihrer Mutter und der allzeit treuen Tante, sie ist entschlossen sich zu sammeln, malen zu lernen, Grosses zu leisten, Künstlerin zu werden.

Obgleich sie bisher nur ganz untergeordneten Unterricht genoss, fühlt sie sich hierzu berufen. Im Oktober 1877 tritt sie in das Atelier des Malers Julian als Schülerin ein. Ein nackter Mann sass Act, als sie in den Saal geführt wurde. Das war ihr ein Beweis dafür, dass hier Ernst mit der Kunst gemacht werde, auch für Frauen. Sie beginnt mit Leidenschaft zu zeichnen, mit einer weiblichen, glühenden, vorwärts eilenden Leidenschaft, so dass der Lehrer bald erkennt, er habe es nicht mit der Laune eines verzogenen Kindes zu thun, sondern mit Einer, die wirklich arbeiten will und kann. Jeden Sonnabend kam Tony Robert-Fleury in's Atelier, hin und wieder andere Meister, wie Lefebvre, Boulanger, Bastien-Lepage, die Arbeiten zu besprechen.

Julian und Robert Fleury sind die Pole, um welche sich in der nächsten Folge ihr Leben dreht. Namentlich dem Letzteren, der sich ihrer mit redlicher Freude an ihrem Talent annahm, hat sie das Denkmal eines guten Menschen und ächten Künstlers gesetzt. In ruhiger Freundschaft entwickelt sich unter der sorgsamen Pflege des damals vierzigjährigen Künstlers das Talent des jungen Mädchens. Sein Rath, sein Lob sind die Merkpunkte ihrer arbeitsreichen Tage. Alles was das Leben in Paris, inmitten der ersten Gesellschaft, in Wohlstand und vielfacher vornehmer Verbindung, ihr bietet, erscheint neben dem, was ihre Lehrer ihr zu geben haben, nebensächlich. Es verschwindet mehr und mehr aus dem Tagebuch.

Sie macht in kürzester Zeit erstaunliche Fortschritte. Neben ihr entwickeln sich im gleichen Atelier Frauentalente zu anerkannter Künstlerschaft. Vor Allem Louise Breslau, die ihr an Schule um einige Jahre voraus ist und ihr bald auch an Erfolg zuvorkommt. Bei der Hast, mit der sie vorwärts strebt, wird ihr diese Genossin und ihre Leistung zum stets sich weiter vorrückenden Ziel. Immer findet sie Jene ein Stück weiter als sich selbst, sie rechnet sich mit oft komischem Eifer die Zeit vor, um welche Jene länger Unterricht geniesst, sie tröstet sich mit der Zukunft, dass endlich der Zwischenraum sich verringern werde. Mit einer ächt weiblichen Eifersucht überwacht sie ihr Schaffen. Sie sieht auf den Ausstellungen zuerst nach der Breslau Bildern und kritisirt sie scharf aber gerecht, mit dem Auge Einer, die sich nicht über die Vorzüge der Rivalin täuschen will. Kaum wird es einen männlichen Künstler gegeben haben, der in so hohem Grade sein Fortschreiten als einen Wettlauf mit einem Anderen betrachtet. Die Eifersucht gegen die Genossin wird schliesslich zu einem ihr schönes Bild trübenden Neid, sie wird zu einer die sonst so ausgeglichene Seele in bedenkliches Schwanken bringenden Leidenschaft. Jene arbeitet ruhig fort, wenigstens sieht die Baschkirtseff nichts von den Kämpfen, die auch ihr nicht werden erspart sein. Das Tagebuch rechnet

wiederholt nach, wie viel mehr Reisen, gesellschaftliche und familiäre Pflichten der jungen Schreiberin Zeit rauben als Jener, sie erklärt sich die grösseren Erfolge auf diesem mechanischen Wege, weil sie es nicht über sich bringen kann, an verwandte oder gar an grössere Begabung zu glauben.

Es ist psychologisch im hohen Grade bemerkenswerth, wie die ernste Arbeit auf das nervöse junge Mädchen wirkt. Sie ist zu schwach, um die Schwankungen der zu männlichem Thun aufgepeitschten Sinne zu ertragen, sie wird geradezu wild gegen ihr eigenes Geschlecht. Sie fällt hier allein aus der völlig vornehmen und gehaltenen Sprache heraus, in welcher sich sonst ihr Innerstes offenbart.



Marie Baschkirtseff. Atelier Julian.

«Zum Donnerwetter, welche Wuth habe ich, ein Weib zu sein. Mir fehlt's an Freiheit, ohne die man ernsthaft nichts werden kann. Diese Männer verachten uns, nur wenn sie eine Arbeit kräftig, ja brutal finden, sind sie mit uns zufrieden, weil dies Verbrechen sehr selten bei den Frauen ist!»

Und dann wieder klagt sie:

«Ich sehe Niemand mehr, ich langweile mich. Es gibt nichts mehr für mich, als die Malerei. Ich habe keinen Geist, ich kann nicht mehr plaudern. Wenn ich sprechen soll, bin ich matt oder übertrieben und dann — ich muss mein Testament machen, so wird's nicht mehr lang gehen!»

Die Krankheit tritt früh hervor, erst ein Halsleiden, dann ein Ohrenleiden, das sie schwerhörig macht. Sie empfindet diesen Mangel fast mehr als Schande, wie als Unglück. Endlich tritt das Brustleiden immer deutlicher hervor. Der gute Muth, der die Schwindsüchtigen selten verlässt, hält auch sie aufrecht. Durch Monate vergisst sie die Gefahr. Dann geht sie hinaus in's Freie mit ihrem Bild um die Natur in der Natur erkennen zu lernen.

Sie setzt sich allen Unbilden des Wetters aus.

Die Aerzte sind verzweifelt, dass sie ihrem Rath nicht folge.

Sie will sich nicht schonen, sie will arbeiten.

Die medicinischen Rathgeber ziehen sich zurück. In dem Empfehlungsbriefe eines solchen an einen Anderen wird sie kurzweg die denkbar ungeberdigste Kranke genannt.

Sie will nicht an das Leiden gemahnt sein, sie will schaffen, leben, die Gefahr vergessen.

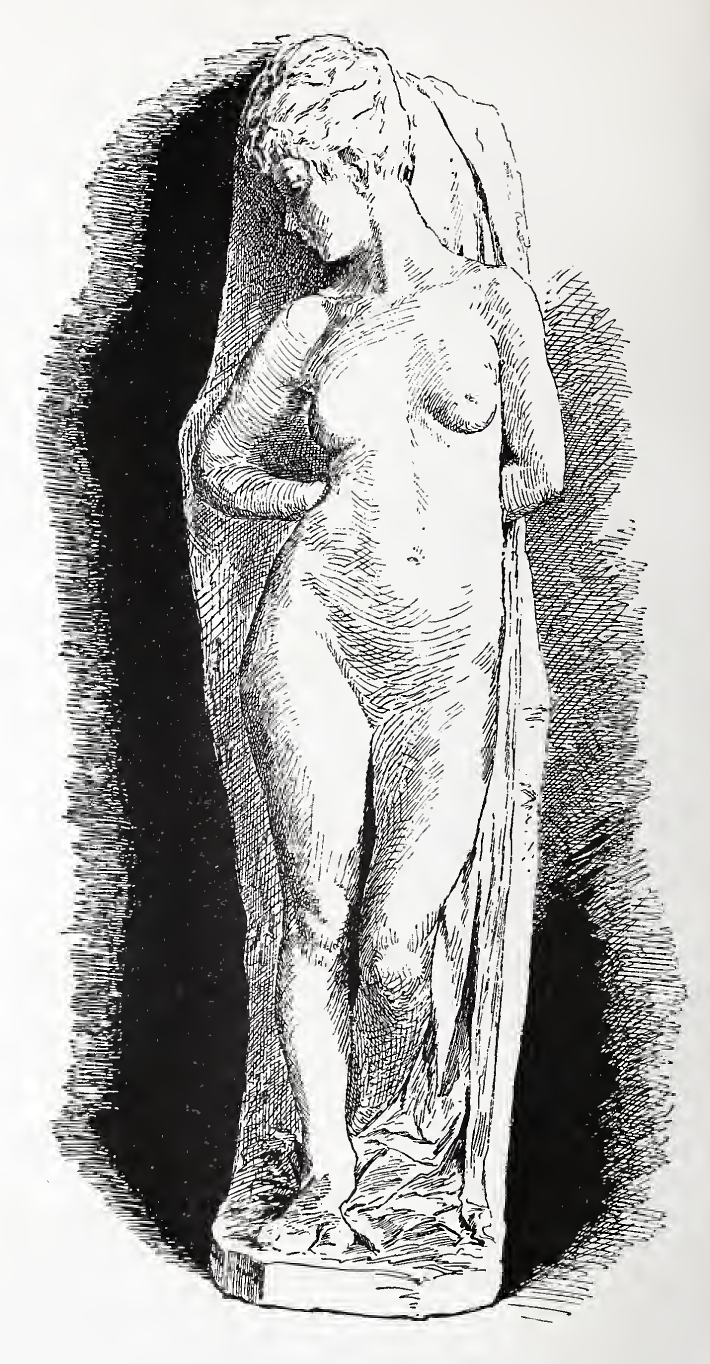
Ihre Mutter, ihre Tante aber vergessen sie nicht. Sie sind immer bei ihr, wenn der im Entschlusse allzurasche, etwas fahrige Vater sie nach Südrussland, auf sein Gut

Gawronzi hinter Pultava ruft, wenn sie an der See, in Bädern Heilung sucht, wenn sie Spanien durchzieht, erfüllt von Begeisterung für Velasquez. Und sie schauen auf sie mit sorgendem Auge, sie suchen jede Erkältung fern zu halten, sie ängstigen und mühen sich für sie. Die Behütete dankt ihnen schlecht. Diese Blicke sind ihr eine stete Mahnung an ihr Leiden, diese Pflege hemmt nicht nur jede ihrer Bewegungen, sondern auch jedes Selbstvergessen, sie fühlt sich als Sclavin, sie möchte die Fessel zerreissen, obgleich sie wohl weiss, wie viel Liebe sie geschmiedet hat und sie sich selbst der Undankbarkeit anklagt.

Leidenschaftlich liebt sie das Leben. Die Malerei hat ihr diese Leidenschaft, welche im Weltverkehr erblasste, wiedergegeben. Sie hat sie angespornt, neu beseelt. Darum liebt sie die Malerei wie das Leben, mischen sich beide in ihr zu einem, sie ganz beherrschenden Triebe. Leben um zu malen, leben um zum höchsten Ziel zu kommen, Ruhm durch die Kunst erlangen, nicht nur sein, sondern «Jemand» sein, nicht blos eine hübsche junge Dame, die ein reiches Erbe zur guten Parthie macht, sondern eine ernste Persönlichkeit!

Der Gedanke an Liebe, an Ehe, dämmert hie und da auf, Träume von Glück ziehen ihr durch's Herz, wenn der Erfolg sie begünstigte. Es sind Träume, wie der, den Prinzen Napoleon zu heirathen und Kaiserin zu werden unklare, überschwängliche Augenblicksgedanken, die durch jede reich gestaltende Seele wandern — nicht Absichten, nicht ihr Thun und Gebahren bestimmende Wünsche.

Das Jahr 1882 beginnt fröhlich. Ihre Mutter gibt grosse Gesellschaften, die beiden berühmten Schauspieler Coquelin deklamiren. Künstler von bestem Namen nähern sich ihr. Sie behandelt sie als ihresgleichen. Einer beschäftigt sie am meisten unter ihnen, Bastien-Lepage. Er wird ihr künstlerischer Leitstern für die kurze Zeit, welche sie noch zu leben hat, die erfolgreichste ihres Schaffens. Neben ihm steht ihr am nächsten der Bildhauer Saint-Marceaux. Marie vertieft sich in deren Werke, besucht ihre Werkstätten, führt sie oft in das vornehme Künstlerheim, welches sie sich in der rue Ampère geschaffen hat. Der Gedanke kommt öfter, ob sie Diesen oder Jenen heirathen möchte. Aber sie findet keine Antwort in sich, die sicherste, die ein Mädchen finden kann. Weder die glänzenden jungen



Marie Baschkirtseff. Plastische Studie.

Herren der Gesellschaft wissen ihr Herz festzuhalten, noch die lustigen Künstler, die mit ihr soweit kameradschaftlich verkehrten, soweit es die ohne Aufdringlichkeit aber sicher gewahrte Sitte der vornehmen Frau gestattet.

Selbst Bastien-Lepage, «der grosse, der einzige, der unvergleichliche» Bastien-Lepage steht ihrem Herzen nur als Maler nahe. Er ist ein «nettes kleines Männchen, der, wenn er von Gold wäre, sein Talent nicht aufwiegen würde!» «Aber Niemand», so ruft sie vor



Wilhelm Hasemann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In Andacht.

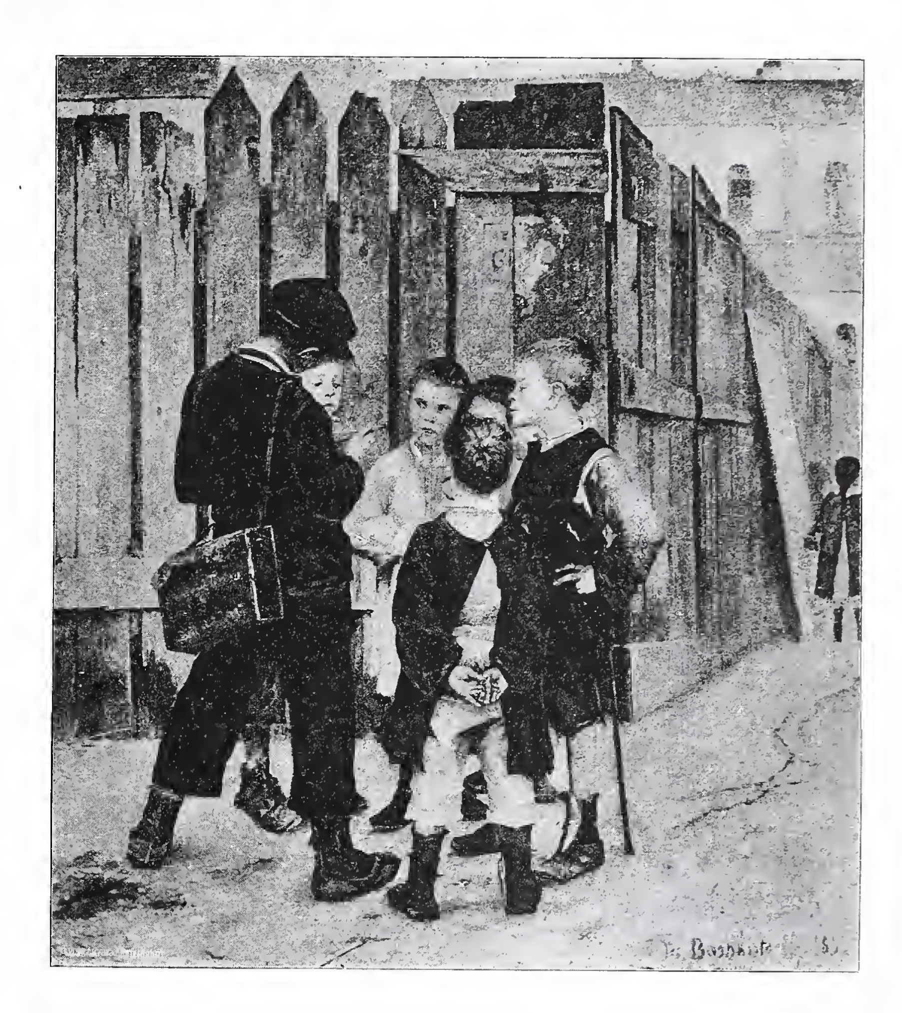


seinem Bilde: ‚Die Liebe im Dorfe', aus, «ist je vor ihm der Wirklichkeit so nahe gekommen, wie er; nichts ist erhabener, nichts bewundernswerth menschlicher. Die Naturgrösse seiner Gestalten hilft die Wahrheit seiner Bilder noch augenfälliger zu machen. Wen soll ich mit ihm vergleichen? Die Italiener, welche künstliche Dinge und diese daher auch in hergebrachten Formen schufen? Es gibt unter ihnen geschickte Meister, aber sie sind aus Zwang Männer der Handfertigkeit; und dann . . . ihre Werke packen nicht die Herzen, die Seele, den Geist. Die Spanier? Glänzend und liebenswürdig. Die Franzosen? Glänzend lebendig oder schulgerecht. Bastien ist ein Dichter, er ist der König über Alle, nicht nur durch seine wunderartige Mache, sondern auch durch die Tiefe und Kraft der Empfindung. Man kann die Beobachtung nicht weiter treiben und die Gabe des Beobachtens ist ja, nach Balzac, der wichtigste Theil des menschlichen Genius!»

Und doch liebt sie ihn nicht, den Meister der Realität. Sie eifert ihm nach, doch mit der Furcht im Herzen, dass man seinen Einfluss in ihren Arbeiten sehe. Der höchste Künstlerstolz ist auch ihr eigen, sie will nicht nur gute Bilder malen, Preise erzielen, sie will auch in ihrer Kunst «Jemand» sein und bleiben, nicht der Schüler eines Anderen. Sie hat eine «tolle Lust, dem grossen Manne zu gefallen», sie fühlt, dass das ihr Gesicht belebt, sie frisch, lebhaft sprechend werden lässt. Sie fragt sich aber: «Was müsste die wahre Liebe aus mir machen, wenn solche Possen so auf mich wirken?»

Sie kommt aber nicht, diese Liebe. Sie träumt weiter von einem noch Grösseren, von dem Gott-Künstler, wie Wagner einer sei. An die Stelle des Prinzen Napoleon ihrer ersten gesellschaftlichen Zeit, ist der Fürst im Reich der Musik getreten.

Inzwischen schreitet sie in ernster Arbeit fort. Im Jahre 1883 erhielt sie im Salon für ihr «Jean und Jaques» die «Ehrenvolle Erwähnung.» Aber ihr Bild erhält einen schlechten Platz — sie hängt spottend das Täfelchen mit der Inschrift «Mention honorable» ihrem Hündchen an den Schwanz, das vor Furcht nicht zu bellen wagt; 1884 erhält sie für das «Meeting» nicht die erwartete Medaille — sie ist ausser sich, tröstet sich nur mit der Anerkennung selbst der Presse, dass sie ungerecht behandelt sei. Händler und Liebhaber

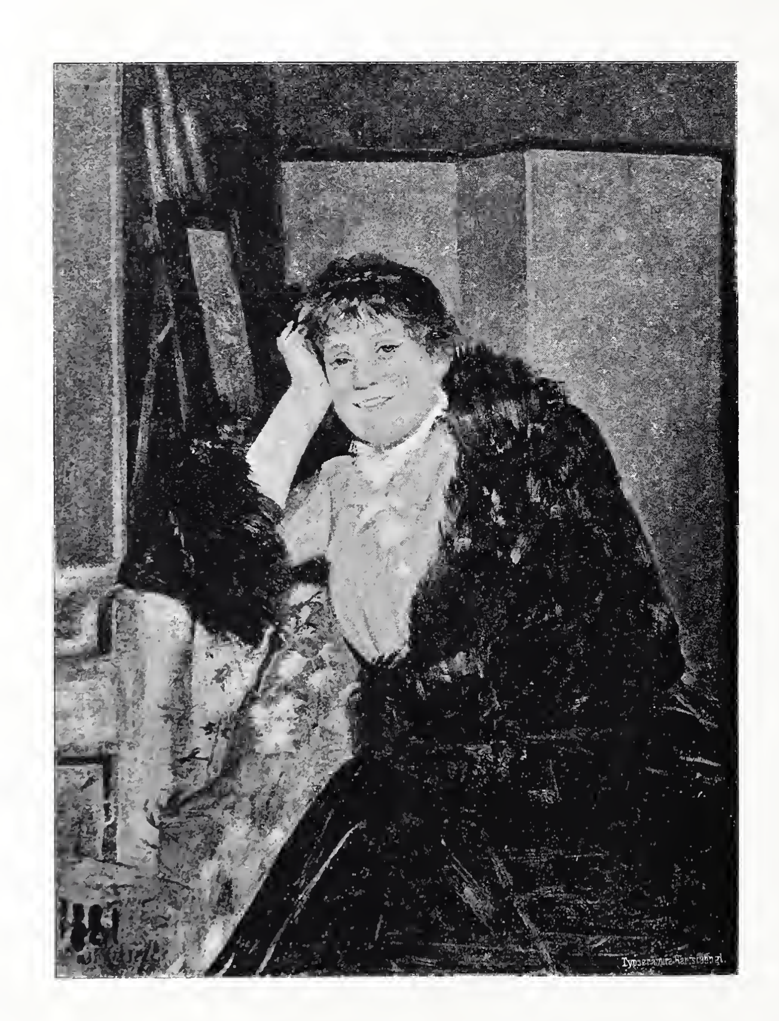


Marie Baschkirtseff. Das Meeting.

beginnen sie zu besuchen; aber sie verkauft ihre Bilder nicht, so sehr sie sich freut, dass eine von ihr zu einer Lotterie verschenkte Skizze auf einer Auction einen guten Preis bekommt. Die Zeitungen beginnen von ihr zu sprechen, die Grossen der Gesellschaft zeichnen sie aus.

Schon hat sie gegen die Verläumdung zu kämpfen. Man sagt, Bastien-Lepage helfe ihr an ihren Bildern, obgleich sie in Wahrheit ängstlich verhindert, dass er sie unfertig sehe, um nicht zu sehr unter seinen Einfluss zu kommen. Man klagt sie ferner an, zu viel in der Welt zu leben, um eine wahre Künstlerin zu sein. Sie zählt die drei, vier Bälle im Jahre auf, welche sie

besucht und auf welchen gut gekleidet, hübsch und begehrt zu sein, ihr die grösste Freude macht. Mit Stolz stellt sie dem entgegen, was sie gearbeitet, geleistet habe. Sie schildert ihre Bilder in kurzen, schlagenden Ausdrücken: Die sechs Buben, die das Vogelnest in der Hand den grössten betrachten, «das scheint gemein, nach der Beschreibung, aber in Wirklichkeit bilden alle die Köpfe beisammen eine höchst lustige Sache.» Oder das Bildniss des Jugendfreundes Bojidar vom October 1883, der vom Zimmer aus dargestellt, nachlässig an das Gitter gelehnt auf dem Balcon steht; hinter ihm, im vollen Licht sieht man die Giebelmauern des Nachbarhauses, die Strasse tief unten — Alles gemalt wie ein «guter Manet», nach Julian's Ausspruch. Oder sie erinnert sich früherer Arbeiten, als sie, kaum der Malschule entlaufen, mit kecker Hand und köstlicher Unbefangenheit in der Auffassung ihre Umgebung, ihre Freundinnen und Verwandten im Bilde festhielt. Oder sie vertieft sich in die Bildhauerei, wenn sie, ihrer formalen Begabung sicher, an ihrem Farbensinn zu zweifeln beginnt: Da entwickelte sich eine Nausikaa unter ihren schönen Händen aus dem Thone, eine nackte Figur in Lebensgrösse, die das Gesicht in die Hände fallen lässt und im Schmerz über den scheidenden Odysseus weint, in einer Haltung von wahrer Verlassenheit, vollkommener Verzweiflung, so jung, so herzlich, so traurig, dass sie ihr Werk selbst tief ergreift. All das Kämpfen und Schaffen stellt sie dem Feinde entgegen, der in ihr wirkt und wächst. Doch das Ringen ist vergeblich; die Krankheit schreitet unerbittlich fort, gerade jetzt, wo ihre geistige Kraft sich voll entwickelt, schwindet die körperliche. Eine tiefe Verzweiflung erfasst das unverändert schöne, glänzende Mädchen: »Ich bin zu unglücklich, um noch zu hoffen, dass es einen Gott gebe, der Erbarmen mit mir hat. Aber wenn es einen Gott gibt, liesse er dann all' das geschehen, was geschieht! Was habe ich gethan, dass ich so elend bin. Das Lesen in der Bibel gibt mir den Glauben nicht. Sie ist nur eine geschichtliche Urkunde und alles, was in ihr Gott betrifft, ist kindlich. Man kann nur an einen abstracten Gott glauben, an ein grosses Geheimniss, Erde, Himmel, Alles! Das ist aber ein Gott, der für uns nichts thut. Man betet ihn an und man macht sich sein Bild, indem man zu den Sternen blickt und die Fragen des Wissens durchdenkt, die Fragen des Geistes, wie Renan. — Aber ein Gott, der Alles sieht, Alles leitet, von dem man Alles erflehen kann — diesen Gott möchte ich glauben! Wenn er lebt, warum lässt er all' das geschehen?»



Marie Baschkirtseff. Bildniss.

Und ein anderes Mal:

«Es regnet! Aber es ist nicht blos dies . . . Es geht schlecht mit mir . . . Das ist Alles eine Ungerechtigkeit: Der Himmel drückt mich zu Boden . . . Doch — noch bin ich in dem Alter, wo selbst noch in's Sterben ein Rausch der Begeisterung sich mischt. Mir scheint, dass Niemand eine so allumfassende Liebe habe, gleich mir: Die Künste, Musik, Malerei, Bücher,

die Welt, Kleider, Luxus, Lärm und Ruhe, Lachen und Traurigkeit, Schwermuth und Scherz, Liebe, Kälte, Sonne, alle Jahreszeiten, alle Witterungsarten, die ruhige Fläche Russlands und die Berge um Neapel, im Winter der Schnee, im Herbst der Regen, das Frühjahr mit seinen Thorheiten, die stillen Tage des Sommers und die schönen Nächte mit den blitzenden Sternen — ich bewundere Alles, ich bete es an, es zeigt sich mir in seinem Reiz und seiner Tiefe. Ich möchte Alles sehen, Alles besitzen, Alles umarmen, mich an Alles hingeben, und dann, wenn es sein muss, sterben, in zwei Jahren oder in dreissig Jahren, aber sterben in begeisterter Lust, das letzte Wunder zu durchkosten: Dieses Ende aller Dinge oder diesen göttlichen Anfang . . . Diese allgemeine Liebe ist nicht nur der Traum einer Brustkranken. Ich war immer so, so habe ich schon vor zehn Jahren in mein Tagebuch geschrieben!»



Marie Baschkirtseff. Bojidar.

Schlimme Kunde kam. Bastien-Lepage war in Algier schwer erkrankt, im Sommer 1884 kam er als ein hoffnungsloser Mann nach Paris zurück. Marie besuchte ihn viel, ihre Mutter und Tante halfen der Mutter und dem Bruder des Malers in der schweren Pflege.

Er kann nicht mehr malen, er wird nur mit Mühe in das Bois de Boulogne gebracht, um seiner Freundin Arbeit zu sehen.

Am 20. October 1884 sagt das Tagebuch: «Obgleich das Wetter köstlich ist, kommt Bastien-Lepage zu mir, statt in das Bois zu gehen. Er kann kaum von der Stelle, sein Bruder stützt ihn unter den Armen, trägt ihn beinahe. Einmal auf einem Lehnstuhl sitzend, ist der arme Bursch ganz erschöpft. Welch' ein Elend! während sein Hausknecht sich wohl befindet . . . Seit zwei Tagen steht mein Bett im Wohnzimmer. Aber weil dies gross und durch spanische Wände getheilt ist, sieht man es nicht. Es ist mir zu schwer, die Treppen zu steigen.»

Damit endet das Tagebuch: Am 31. October war Marie Baschkirtseff todt. Am 10. Dezember folgte ihr ihr Freund Jules Bastien-Lepage, auch erst 36 Jahre alt und in ihm der entschiedenste Vertreter der modernen Hellmalerei, ein Mann, dessen Einfluss den Ton der Ausstellungen fast aller Länder der Welt umgestaltete.

Neben dem Werth ihres eigenen Schaffens, und jenem ihres Buches als «menschliche Urkunde» geht noch dessen Bedeutung als getreuer Spiegel der geistigen

Strömungen im Kunstleben von Paris. Sie ist als Mädchen ja Vielem fern geblieben, was ein Mann schnell erreicht, nur wenig Künstler traten der Fremden, dem Weibe freundschaftlich nahe. Aber sie fand Jene, denen sie als modern empfindendes Wesen geistig verwandt ist; ihre Entwicklung vollzieht sich logisch und ohne Sprung. Die frische Aufnahmefähigkeit, das Gefühl der Verantwortung für die Reinheit ihrer künstlerischen Individualität, mit welchen sie vor Raphael in kecker Ablehnung ihr Kunstleben beginnt, endet in bewusster Pflege der eigenen Kraft. so sehr Zweifel am Werthe dieser Kraft sie quälen. Sie ist im höchsten Grade auf sich selbst begründet, sie sucht die Wahrheit nur aus der Natur und aus ihrem Verständniss der Natur. Sie muss daher vom Maler der «Letzten Tage von Corinth», von ihrem einst über Alles verehrten Lehrer Robert-Fleury, dem Stilisten und Coloristen, zu den Realisten abschwenken. Robert-Fleury schuf in einer Richtung, die schon wesentlich freier von Renaissanceüberlieferung war, als die ältere, etwa Piloty verwandte Schule, die dann in Rochegrosse ihren monumentalsten Ausdruck fand. Er bleibt zwar ihr Berather, auch als sie eine Impressionistin wurde, als sie in Bastien erkannte, dass man in der Naturbeobachtung noch einen Schritt weiter gehen müsse; aber er konnte ihr auf diesem nicht folgen. Doch sah er mit freiem Geist seine begnadete Schülerin ziehen, als diese um nach ihrem Sinne «erhaben», «ideal» zu sein, eine Malerin des «Hässlichen» wurde.

Eines Tages besucht sie ein Kunstschriftsteller, um mit ihr über ihr Schaffen zu sprechen. Er sagte ihr offen heraus, dass er ihre Richtung nicht liebe, aber er sagte ihr grosse Schmeicheleien, um sie mit um so mehr Staunen fragen zu können, wie sie, umgeben von allen Verfeinerungen reichen Lebens, das Hässliche lieben könne. Denn er findet ihre Buben hässlich: ««Warum haben Sie sich nicht ein paar hübsche Buben herausgesucht, das wäre doch wohl gleich gewesen?»»

««Ich habe absichtlich diese gewählt, wenn ich mich so ausdrücken darf»», antwortet sie, ««denn unter den Gassenjungen findet man selten Perlen von Schönheit. Da müsste man in den Champs-Elysées die kleinen Babys mit ihren Bändchen und Gouvernanten malen. Wo ist aber da die Bewegung, wo die wilde, ursprüngliche Freiheit? oder wo gar ein wahrer Ausdruck? Jedes gut erzogene Kind macht schon angelernte Bewegungen»».

Und man höre ihr Urtheil über Manet, den Vater des Impressionismus: «Es gibt bei ihm tolle Sachen, aber auch Ausgezeichnetes. Wenig fehlt, und er wäre einer der grossen Geister in der Malerei. Seine Arbeiten sind fast immer hässlich, oft formlos, aber immer leben sie; Manches macht einen glänzenden Eindruck. Und selbst in den schlechtesten Arbeiten liegt ein sonderbares Etwas, so dass man sie ohne Widerwillen oder Ueberdruss ansehen kann, eine solche Haltung, ein so gewaltiges Selbstvertrauen, gemischt mit einer nicht minder gewaltigen Sach-Unkenntniss . . . Es ist wie die Kindheit eines grossen Geistes. Und dann wieder die Anleihen bei Tizian, Velasquez, Courbet, Goja: Ein Maler bestiehlt den anderen!»

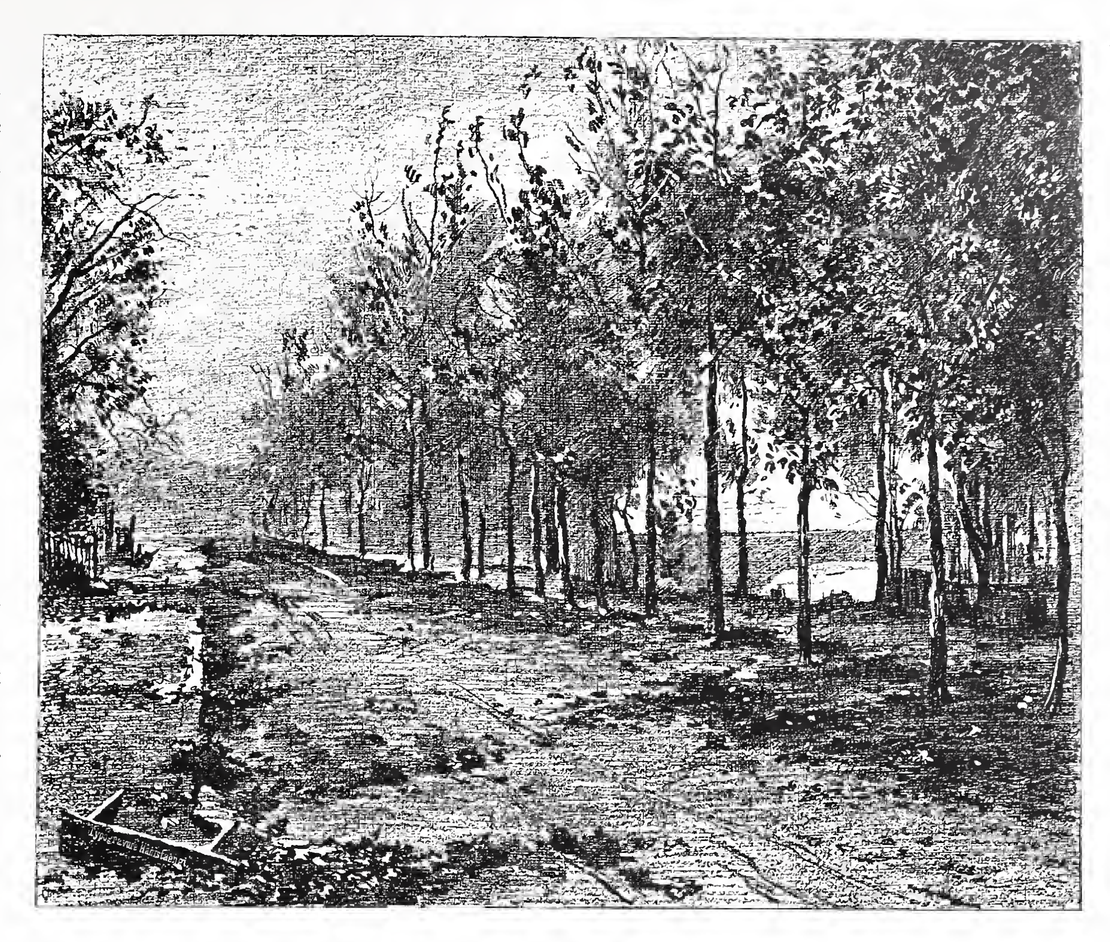
Dies Urtheil ist gewiss merkwürdig. Es stellt das Leben über die Schönheit, die tastende Unbefangenheit über die an Fremde sich anlehnende, überreife, unselbständige Meisterschaft. Die unmittelbare Naturwahrheit findet sie erst bei Bastien-Lepage. Sie weiss es wohl, dass die Welt, dass Paris ihre Ansichten nicht theilt: «Die Schande unserer Zeit ist der schlechte Wille unserer Gebildeten, welche glauben machen, die Kunst, wie sie Bastien schafft, sei nicht ernst, nicht erhaben, und die nur jene Künstler beweihräuchern, welche der Ueberlieferung der «Meister» folgen. Soll man auf die Thorheit dieser Ansichten Gewicht legen, sie bekämpfen? Was ist denn eine erhabene Kunst, ausser jene, welche zugleich mit der vollendeten Darstellung des Körpers, des Haares, der Kleidung, der Bäume, die Seelen, den Geist, das Dasein wiedergibt. . . . Bastien hat jenen göttlichen Hauch, er malt nicht nur die Gestalt, er malt Etwas, was über sie hinausgeht. . . . In seinen Bildnissen sehe ich das Leben der Leute, mir scheint als kenne ich sie — vor anderen Bildern habe ich diesen Eindruck vergeblich gesucht. Was er hat, findet man nur in den religiösen Bildern der gläubigen Italiener wieder. Habt ihr nie auf dem Lande, am Abend, allein, unter reinem Himmel, Euch ergriffen gefühlt von einem Schauer, einem geheimnissvollen Gefühl, dem Aufstreben zum Ewigen, in Erwartung kommender grosser, unbegreiflicher Dinge? Habt Ihr nie einen Traum gehabt, der Euch in unbekannte Welten trug? Wenn nicht — dann werdet Ihr freilich nie verstehen können und thut gut, Euch eine Aurora von Bouguereau oder einen Sittenbild von Cabanel zu kaufen!»



Conrad Kiesel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heimathklänge.





Marie Baschkirtseff. Landschaft-Studie.

Es ist gut zu sehen, was andere Leute zu den Bildern sagen, welche den Geist des jungen Mädchens, der ausgesprochenen «Realistin», so mächtig anregten. Hören wir den jüngsten deutschen Geschichtsschreiber der französischen Malerei. Er behauptet, bei Bastien habe «die Darstellung des Platten und Trivialen den Gipfel erreicht». «Man darf wohl billig fragen», sagt er weiter, «ob nicht dieselbe Wirkung ohne diesen erstaunlichen Aufwand von Beobachtung und Detailstudien mit Hilfe der mechanisch arbeitenden Photographie erreicht werden kann, zumal jeder seelische und geistige Reflex in den Köpfen der Figuren geflissentlich unterdrückt wird!»

Es ist lustig — und traurig, solche Ansichten neben einander zu stellen. Wer hat Recht? Wer ist der Kunstverständige von Beiden, die Malerin oder der Kritiker?

«Die Natur nachahmen», sagt die Erste, «weiter nichts thun, als die Natur nachahmen — das ist leicht gesagt. Nachahmen ohne künstlerische Absicht, ohne innere Gedanken ist thöricht. Man muss mit der Seele nachahmen, wie mit den Augen. Ich werde das nicht vor Tony Robert-Fleury sagen» — und das ist ein Maler, der dem deutschen Kritiker geistig näher steht — «denn er wird's zwar verstehen, aber eine klassische Erklärung dafür suchen, von der ich durchaus nichts wissen will. Er sagt ganz richtig, in einem Bilde jener Art, wie meine «Heiligen Frauen» es sind, gebe es Dinge, die man wissen muss, zum Beispiel den Faltenwurf, die Gewandung.

«Gut, ich werde die Falten machen, wo Falten hingehören, aber ich werde ein modernes Gewand wählen!»

««Das wird schlecht aussehen!»»

«Warum? Leben die Leute nicht, die ich malen will und sind sie nicht von heute!»

««Gut, aber es gibt Dinge in der Kunst, die man wissen muss. Sie können die Falten nicht malen, wie sie fallen, man muss sie herrichten!»»

«Thue ich denn das nicht, indem ich Kleider von 1883 in meiner Weise herrichte. Ich überlege es mir wohl, ehe ich sie wähle, und das Wählen ist mein Künstlerrecht!»

««Das ist gleichgiltig. Sie finden in der Natur Ihr Bild nicht fertig vor!»»

«Ich antwortete nicht, um ihm nichts Unangenehmes zu sagen. Aber was hat das Alles zu bedeuten, wenn das Bild in meinem Kopfe lebt, und die Natur mir die Mittel an die Hand gibt, es auszuführen. Wenn ich Empfindung habe, wird es gelingen, habe ich sie nicht, was nützt mir aller Faltenwurf? Ich brauche einen Bauern, der ungefähr nach meinen Gedanken gestaltet ist und zwei Frauen, die ich schon gefunden habe, die

Eine ist blass, erstaunlich, die Andere ist auch ganz gut. Dann brauche ich einen Platz irgendwo auf dem Land und gutes Wetter. Die Landschaft wird sich in meinen Studien finden! . . . .»

«Können diese Frauen schöne blaue oder braune Gewänder haben? Sie folgen Christus seit Monaten, sie sind Revolutionärinnen wie Louise Michel, sie sind die Ausgestossenen jener Zeit, sie sind ausser dem Kreise der Vornehmheit und Mode. Und während der Tage der grossen Handlung, des Gerichts und der Kreuzigung, konnten sie kaum anders einhergehen, wie in Lumpen. Die Stunde muss noch zum Ausdruck kommen, in der das Ereigniss geschieht. Es soll jene sein, in der die Umrisslinien verschwimmen. In der Ferne: Menschliche Gestalten, die nach dem Begräbniss fortgehen, die Frauen allein, versunken in Betäubung; Magdalene von der Seite, den Ellbogen auf dem rechten Knie, das Kinn in die Hand gestützt, die Schultern hoch, die Stellung muss zeigen, wie sie in Thränen zerfliesst, die Mattheit, die Abspannung, die Verzweiflung — Alles ist zu Ende!»

«Die sitzende Frau ist schwerer. Man muss hier die Betäubung, die Bestürzung, die Seelennoth und die Entrüstung erkennen. Diese Entrüstung muss sehr fein gegeben sein. Eine Welt von Dingen!»

«Und ich unternehme das. Ja ich thue es und ich kann nicht anders, Gott weiss es. Ja er weiss es, dass ich mich davor fürchte, und dass ich auf den Knieen ihn bitte, er möge mir gestatten zu arbeiten. Ich verdiene weder Gunst noch Hilfe, aber er möge mich schalten lassen. Vielleicht wird's ein Schmarren (four) in den Augen der Welt, aber wäre es darum weniger etwas Schönes!»

Es ist immerhin der Mühe werth, diesen «Photographen» hinter dem Apparat zu sehen.

Und in dieser Beziehung ist das Buch der Baschkirtseff als Zeitspiegel auch kunstgeschichtlich lehrreich!



EIN PORTRÄT

VON

EMMA MERK.

In den gebildeten Kreisen Münchens und bei allen denen, die sich, mit Recht oder Unrecht, zu ihnen zählen, ist es Brauch, am Sonntag Vormittag die Ausstellung des Kunstvereins zu besuchen. Man sieht hier neue Bilder, gute und schlechte, und Viele haben an den schlechten, über die man lachen und kritisiren kann, eigentlich das grössere Vergnügen; man sieht auch neue Toiletten und alte Bekannte. Ehepaare begrüssen sich und auch solche, die während der ganzen Woche kaum ein freundliches Wort mit einander tauschen, bieten hier den Anblick liebevoller Eintracht und zärtlichen Einverständnisses.

Herr und Frau Necker waren erst vor kurzem in die kunstliebende Residenzstadt versetzt worden und hatten sich mit Freuden den hier üblichen Gewohnheiten anbequemt. Sie brauchten keine sonntägliche Festmiene zu heucheln; sie waren auch an Werktagen herzlich zufrieden mit einander. Der schon etwas ergraute Mann war stolz auf seine hübsche, kaum dreissigjährige Frau und nannte sie, da sie keine Familie hatten, noch immer mit dem Kosenamen «Kind», den sie sich trotz ihrer stattlichen, üppigen Erscheinung ganz gerne gefallen liess.

Auf diesen Kunstvereins-Wegen war zuerst der Wunsch in ihr erwacht, einmal auch ihr eigenes Bild in einem schönen Goldrahmen zu besitzen, wo möglich in ganzer Figur, am liebsten in einer Balltoilette, denn Frau Rosa besass eine besondere Eitelkeit auf ihre runden Arme und ihre schneeweissen Schultern. Ihr Gatte hatte aber ihre diesbezüglichen Andeutungen bis-

her nicht verstehen wollen und so war der Plan in ihr gereift, den thörichten Mann zu dem Glück, sie auf der Leinwand bewundern zu dürfen, zu zwingen, indem sie ihm das Bild ihrer hübschen Person zu seinem Geburtstage zum Geschenk machte. So viel Einblick hatte sie freilich bereits in das Kunstleben gewonnen, dass ihre begrenzten Mittel — Ersparnisse aus ihrem Toilettegelde — ihr nicht gestatteten, sich an einen der ersten und namhaftesten Porträtmaler zu wenden, deren Pinselstriche mit Tausenden gelohnt werden mussten. Aber sie besass eine Freundin in der Stadt, welche über Münchner Verhältnisse trefflich Bescheid wusste und die ihr, wie in so manch anderer Angelegenheit, so auch in dieser wohl den klügsten Rath geben konnte. Frau Rath Stahlenberg erklärte ihr denn auch in der That, lächelnd, an Künstlern, die bescheidene Ansprüche machten, sei kein Mangel und empfahl ihr einen jungen Maler, der sein Atelier in ihrem Hause hatte, der, obwohl noch Anfänger, schon Proben eines vielversprechenden Talentes abgelegt und ihren kleinen Sohn mit ganz überraschender Aehnlichkeit skizzirt hatte.

«Sie können sich die Studie einmal ansehen, liebe Frau Necker, er hat sie mir geschenkt.»

Das geschah denn auch; Rosa war sehr befriedigt; und an einem kalten Novembertag — es fiel der erste Schnee — klopften die beiden Damen an der Thüre des betreffenden Ateliers.

Albert Kühn war ein schlanker, hübscher Mensch von feinen, liebenswürdigen Manieren; er sprach leisen österreichischen Dialect. Rosa fiel eine gewisse nervöse Erregung an ihm auf, als er die Damen nach ihrem Begehren frug und sie bemerkte, dass seine Augen mit einem heissen, aufleuchtenden Blicke an ihren Zügen hingen, nachdem sie, etwas befangen, ihr Anliegen vorgetragen hatte. Zum ersten Male athmete sie die nach Terpentin und Oelfarben und Firniss riechende Luft eines Ateliers, was einen ganz neuen, eigenartigen Reiz für sie besass, obwohl sie sich, nach den Photographien, die sie bereits von solchem Künstler-Heiligthum gesehen, den Raum etwas behaglicher, lustiger und voller gedacht hatte. Hier war eigentlich recht wenig.

Eine Staffelei, eine mit Tapete überzogene spanische Wand, ein Ruhebett, das wie eine mit einem fadenscheinigen Teppich belegte Kiste aussah, eine Gliederpuppe mit einem spanischen Reiterhut geschmückt und mit einigen seidenen Fetzen behangen, ein alter Tisch mit Mappen, ein paar Rococostühle mit zerrissenem Ueberzug und an den Wänden eine Reihe von Studien.

«Ich fürchte nur, es wird ein wenig kalt hier sein, zum Stillsitzen in einer Balltoilette», sagte sie, leise schaudernd, nachdem man das Nähere vereinbart und die kühnere Frau Rath auch die Preisfrage berührt hatte.

«Dem soll gewiss abgeholfen werden, gnädige Frau», versicherte der Maler, mit einem Erröthen nach der Kohlenschaufel greifend.

Die Temperatur war denn auch recht behaglich, als Rosa zum ersten Male in ihrem schwarzen Sammtkleid, welches das Blond ihrer Haare und das Weiss ihres Nackens auf's vortheilhafteste hob, auf einem der Rococostühle Platz nahm, um nun den prüfenden Augen des Malers still zu halten. Ihre lächelnde Miene war anfänglich etwas steif und erzwungen; sie fühlte eine gewisse Befangenheit; ja ohne die Gegenwart ihrer Freundin, die stickend am Fenster sass, wäre ihr das ganze Unternehmen doch sehr abenteuerlich erschienen. So aber blieb nur eine angenehme Erregung und die Stunden schwanden rasch vorüber.

Sie ging nun mit mehr Vertrauen und Vergnügen in das Atelier; der Maler aber, der bei den ersten Sitzungen recht heiter zu plaudern gewusst, ward von Tag zu Tag ernster, nachdenklicher; eine tiefe Niedergeschlagenheit schien auf ihm zu lasten und die Augen, welchen die junge Frau geduldig standhalten musste, hatten etwas so Ruheloses, einen so fieberhaften, seltsamen Glanz, dass ihr zuweilen ein heisses Roth über Hals und Nacken fluthete, wenn sie dem Blick begegnete. Die Blässe seiner Wangen entging auch ihrer Freundin nicht, aber Rosa hätte ihr um keinen Preis die Vermuthung mittheilen mögen, die in ihr von Sitzung zu Sitzung wuchs, bis zur beängstigenden Gewissheit: dass der Künstler, während er ihre Züge wiederzugeben suchte, sich auf's Heftigste in sie verliebt habe.

Rosa war nicht frei von Gefallsucht und der Gedanke, vor so jungen Männer-Augen begehrenswerth zu erscheinen, hob mit einem angenehmen Prickeln ihr Selbstgefühl. Aber sie war im Grunde eine phlegmatische Natur, die ein wahres Grauen vor peinlichen Szenen, vor leidenschaftlichen Auseinandersetzungen hatte, bei welchen man Energie entwickeln oder gar einen Menschen durch eine directe Zurückweisung verletzen musste. Mit angstvollem Entsetzen dachte sie, wie sich die Situation, in die sie sich begeben hatte, missdeuten liess: Hinter

dem Rücken ihres Mannes, mit verschiedenen kleinen Lügen und Ausflüchten, betrat sie heimlich, Tag für Tag, das Zimmer eines jungen Malers! Wenn dieser sie nun liebte, ihr eine Erklärung machte! Ein Glück, dass stets die gute Frau Rath an ihrer Seite war, die jedes Wort mitanhörte, die dem jungen Mann durch ihre Nähe die Zunge band und zugleich Zeugin war für die Harmlosigkeit ihres Verkehrs in dieser so übel beleumundeten Atelierluft.

Eines Morgens aber, als sie bei der Freundin klingelte, um dort ihre Toilette zu wechseln, ward ihr der Bescheid, Frau Rath sei erkältet und könne unmöglich das Zimmer verlassen. Rosa fand es selbstverständlich, dass in diesem Falle die Sitzung verschoben werden müsse und wollte eben heimkehren, als ihr auf der Treppe der Maler begegnete, der hier auf sie gewartet zu haben schien. Er bat dringend, ihm doch heute, bei dem hellen Licht, ein paar Arbeitsstunden zu ermöglichen, da ihm, in ihrer Abwesenheit, ein unähnlicher Zug an den Augen aufgefallen sei, den er zu verbessern hoffe; mit Ungeduld habe er ihrem Kommen entgegengesehen. Er flehte mit solchem Ernst und mit solch traurigem Gesicht, dass Rosa, der es immer schwer fiel, irgend Jemand ein entschiedenes «Nein» zu erwidern, sich von ihrer Gutmüthigkeit dennoch verleiten liess, ihm zu folgen, obwohl sie sich, während sie die Treppe emporstieg, mit innerlichem Zürnen sagte: Du solltest nicht! Es sieht zu sonderbar aus! Es wird dich sicherlich reuen!

Sie war in ihrem Strassenkleid geblieben, da er ja an dem Gesichte arbeiten wollte. Mit nacktem Hals und blossen Armen so allein vor ihm zu sitzen — nein, das wäre ihr doch zu peinlich gewesen. Sie fühlte ohnedies ein wachsendes Unbehagen, als sich nun die Thüre hinter ihnen geschlossen hatte und sie sich in der verschwiegenen Stille des Ateliers ohne Zeugen gegenüberstanden. Seine Aufregung, seine nervöse Hast waren unverkennbar; die Hände zitterten ihm, als er ihr den Mantel abnahm und dann nach der Palette griff.

Sie musste, ihrer Stellung nach, die Augen so halten, dass sie gerade in sein Gesicht trafen, wenn er den Kopf emporhob.

O Gott, wie elend er aussah! Schatten in den jungen, schmalen Zügen! Ein unnatürlich — krankhaft-glänzender Blick! Er that ihr doch von Herzen leid und sie zitterte bei dem Gedanken, ihm weh zu thun, ihm ein hartes, grausames Wort sagen zu müssen. Aber das musste sie doch, wenn sie ihrem Gatten nicht treulos werden, wenn sie ihre ruhige, wohlgeborgene Existenz nicht mit einem Male dem Sturme preisgeben wollte, der sie vernichten konnte!

Mit krampfhafter Angst vor einer Erklärung, zu der er dieses Alleinsein nützen könnte, plaudert sie mit ungewohnter Lebhaftigkeit von Diesem und Jenem, was ihr nur gerade in den Sinn kommt. Er nickt traurig und malt, malt, bald ihr Gesicht, bald seine Zeichnung prüfend; aber es entgeht ihr nicht, dass er sich zuweilen über die Stirne wischt, aufseufzend, wie in unerträglicher Qual.

Und plötzlich springt er auf, legt Pinsel und Palette weg — sie erschrickt, dass sie ihr Herz klopfen hört. Er ist todtenbleich. Nun wird der Moment kommen, den sie lange vorhergesehen hat. Nun wird er vor ihr niederstürzen, ihr stammelnd sagen, dass er sie liebt. Sie muss sich wappnen mit Stärke, suchen nach milden, tröstenden Worten, wie sie ihr ziemen, ihr, der Frau, die ernste Pflichten hat, ihr, die wohl älter ist als er. Aber ein gewisser Reiz liegt ihr doch auch in dieser Gefahr, in dieser Schwüle, in diesem Schweigen.

«Was haben Sie nur?» frägt sie endlich leise.

«O gnädige Frau, — wenn Sie wüssten! Sie würden wohl lächeln, recht mitleidig lächeln! Vielleicht auch würde es Sie traurig machen» — fügte er leiser hinzu.

Er steht am Fenster, um das ein spärlicher Epheu seine grünen Ranken schlingt; ein Strahl der Wintersonne gleitet über sein braunes Haar, über sein hübsches, klares Profil. Und bei dem kummervollen Ton, bei dem tiefen, scheuen Ernst, der aus seinen Worten spricht, kommt plötzlich über sie ein Bangen, das sie noch nie empfunden, eine Angst — für sich selbst.

Mein Gott! Konnte wirklich auch an sie, nur einen Moment lang, die Versuchung herantreten auf diesen lockigen Kopf ihre Hand zu legen, diesen frischen Mund, mit den nun leicht geöffneten, wie nach Athem ringenden Lippen zu berühren! Nein! Nein! das ist Wahnsinn! Welcher Zauber steckt in dieser Luft, in diesem stillen Atelier, dass mit einem Male alle ihre Grundsätze zu wanken beginnen, dass ihr möglich, denkbar erscheint, was sie bisher mit allem Entsetzen einer braven Frau verdammt und verachtet hat? Kennt der Mensch sich wirklich erst selbst in der Stunde der



Paolo Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kirchgang.



Gefahr und war all ihre Tugend und Treue nur der verdienstlose, rechtlose Schmuck der Unversuchten?

Er darf nicht reden; sie will ihn nicht hören! Nein! nicht in diesem Augenblick, da ihr diese unsinnigen, wunderlichen Wünsche durch den Kopf gleiten! Flucht! Flucht aus diesem berückenden Raum, von diesem blassen, jungen Gesicht, das ihr das Herz bewegt, — das ist das Einzige!

Aufathmend, wie nach einem festen Entschluss, tritt er nun auf sie zu. Aber sie ist aufgesprungen und sucht nach ihrem Hut.

«Ich glaube, — ich meine, es ist besser, wenn ich heute gehe», sagt sie hastig. «Sie sind nicht in der Stimmung zu arbeiten!» —

«O, verzeihen sie, gnädige Frau» ruft er bestürzt, ihre Hand ergreifend, die nach dem Hut fasst, «Nein, bitte, gehen Sie nicht, nicht mit dem bösen Eindruck dieses Moments, in dem ich mich so schlecht beherrschte. Ich will wieder arbeiten. Es wird gehen, es muss gehen».

Seine eiskalten Finger liegen in erregtem Zittern auf ihren warmen, weichen Händen; sein Blick, sein beredter Blick fleht wieder zu ihrem Herzen. Sie lässt den Hut zurückfallen auf den Sessel; sie schämt sich, wie laut ihr das Herz klopft; sie meint, er müsse es hören.

«Ich bin Ihnen eine Erklärung schuldig, gnädige Frau», beginnt er leise.

Im selben Moment wird an der Thüre geklopft. Sie erschrickt und unwillkürlich tritt sie von ihm zurück.

«Meine Freundin wahrscheinlich!» stammelt sie verwirrt. Es ist ihr aber, als habe ihr Schutzengel selber an die Thüre gepocht.

Der Maler öffnet. Das Stubenmädchen der Frau Rath steht auf der Schwelle, mit einem Servierbrett, auf dem sich eine Weinflasche und ein einladendes Frühstück befindet.

«Viele Empfehlungen von der gnädigen Frau und da sie heute nicht selbst Gesellschaft leisten kann, schickt sie den Herrschaften eine kleine Erfrischung mit bestem Gruss».

Rosa nimmt dem Mädchen das Brett ab und ist behülflich den Tisch abzuräumen, auf welchem neben Zeichnungen und Photographien, mehrere Aschenbecher und Cigarrettenschalen herumliegen. Sie thut es hastig, um ihre Verwirrung zu verbergen. Nachdem das Mädchen die Weinflasche entkorkt und einen guten Appetit gewünscht hat, empfiehlt sie sich.

«Ein wunderlicher Einfall der Frau Rath», sagt Rosa nun, mit einiger Verlegenheit den einladenden Imbiss ordnend. Sie fühlt wohl, dass ihr tête à tête sich noch viel abenteuerlicher gestaltet, wenn sie nun auch noch mit dem jungen Künstler tafeln soll; aber der Klang einer fremden Stimme hat doch einen befreienden Luftzug in die Schwüle gebracht, in der sie zu ersticken meinte. Der Anblick der Tellerchen und Servietten, der blinkenden Bestecke und Gläser führt ihr förmlich ihr Hausfrauenthum, die Wirklichkeit wieder vor Augen.

«Darf ich Ihnen einschenken, gnädige Frau?» frägt Albert, der bisher schweigend vor seiner Staffelei gestanden hat und giesst die ersten Tropfen in sein Glas, um dann das ihre zu füllen.

«Auf ihr Wohl, gnädige Frau», sagt er, mit dem Zittern der Stimme, das sie so eigenthümlich ergreift. Erschreckt bemerkt sie, dass er sein Glas mit einem Zuge geleert hat.

Sie hat sich auf einem Tabouret niedergelassen, aber er schleppt ihr höflich einen der bequemen, alten Sessel herbei und nimmt ihr gegenüber Platz. Sie bietet ihm den Teller mit Caviarbrödchen an, die Platte mit rohem Schinken und geräuchertem Lachs.

«Nach Ihnen, gnädige Frau», bittet er.

Sie fühlt nicht den geringsten Appetit; nur um sich zu beschäftigen, nimmt sie ein Stückchen heraus und füllt ihm den Teller.

«Sie müssen der Liebenswürdigkeit meiner Freundin Ehre machen», lächelt sie, mit einem Versuch, eine etwas freiere Stimmung herbeizuführen.

Er isst in der That und wie sie ihn nun eifrig die Gabel zum Munde führen sieht, kommt ihr eine gewisse Beruhigung, vielleicht auch eine leise Enttäuschung.

So elend, so krank vor Leidenschaft, wie sie geglaubt, ist er dennoch nicht, wenn er für wohlschmeckende Delikatessen noch so viel Sinn hat, — in ihrer Gegenwart.

Er hebt plötzlich die Augen und bemerkt den leisen Spott in ihren Mienen.

«Verzeihen Sie, es ist wohl unhöflich und ich muss Ihnen als recht ungebildeter Gesellschafter erscheinen. Aber vielleicht begreifen Sie mein Verstummen, meinen derben Appetit, wenn ich Ihnen gestehe, dass ich seit manchem Tag kaum einen Bissen über die Lippen gebracht habe, ausser trockenem Brod; dass ich vor wenigen Minuten mit einer Ohnmacht kämpfte — vor Hunger».

Sie sieht ihn an, mit grossen, bestürzten Augen, die sich ihr plötzlich mit Thränen füllen.

Es ist die Krisis ihrer Erregung; die jähe Ernüchterung ihrer überreizten Nerven. Hunger! Das klingt nicht wie die gefürchtete Liebes-Erklärung; das ist banal; — zum Lachen fast! Aber Rosa hat ein gutes Herz und mitten in ihrer halben Enttäuschung, halben Befreiung durchrieselt sie ein Schauder.

Hunger! Sie hatte ihn nie in ihrer Nähe gesehen! Sie wusste wohl, dass in England, in Russland, Menschen am Hungertode sterben; sie hätte es nie über's Herz gebracht, einem Menschen, der sie um Brod bat, ein Almosen zu verweigern; aber dass ein Mann in einem anständigen Rock, ein Mann aus ihren Lebenskreisen, der sich wie ein Gentleman benahm, dass er jemals wirklichen quälenden, unerträglichen Hunger leiden könne, das war ihr nie in den Sinn gekommen. Welcher Umschwung in ihrer Stimmung!

Mit fast mütterlicher Güte frägt sie ihn nun nach seinen Verhältnissen und hört die alte Geschichte, die sich in so mancher Künstler-Existenz wiederholt: Er hatte im vergangenen Winter recht gute Zeiten gehabt; dann aber, mit Opfern von Zeit und Geld, ein Bild für die Ausstellung gemalt, das nicht gekauft worden war; ein Auftrag, auf den er gehofft, hatte sich nicht realisirt, ein anderer war ihm noch nicht bezahlt worden. Eine solche Muthlosigkeit, eine solche Verzweiflung hatte ihn eine Weile überkommen, dass er unfähig geworden war, zu arbeiten, dass er allen Ernstes daran gedacht hatte, diesem aussichtslosen Leben ein Ende zu machen. Die bitterste, düsterste Stimmung aber hatte ihn an jenem Morgen erfasst — an jenem ersten kalten Wintermorgen — an dem sie dann gekommen war, um ihm, mit ihrem Vertrauen auf sein Können, den Glauben an sich selbst, an den endlich doch zu erringenden Erfolg zurückzugeben.

In der Stunde hatte er sich vorgenommen, nicht mehr so leicht zu verzagen; wenn es ihm auch immer noch kläglich gegangen war; denn er war fremd in der Stadt, er war zu stolz, um zu borgen.

«Der Geist fasst ja rasch wieder Muth, nur der armselige Magen lässt sich nicht gerne vertrösten», fügt er mit dem Lachen hinzu, das ihm, bei der Elasticität seiner Jugend sofort wieder heiter aus der Kehle klingt.

Rosa aber geht an diesem Tag in tiefen Gedanken nach Hause. Sie hat heute einen Einblick gethan in ihr eigenes Wesen, und in das Leben, der sie schaudern macht.

Der junge Maler aber erhielt noch am selben Tage ein Couvert mit ein paar liebenswürdigen Zeilen und der Vorausbezahlung für das Porträt, welches so grossen Beifall bei ihrem Gatten fand, dass Rosa ihn in seiner heiteren Geburtstagsstimmung zu überreden wusste, nun auch seinerseits etwas für die Kunst zu thun und sie zu Weihnachten mit dem für die Ausstellung gemalten, sonnigen Genre-Bilde Kühn's zu beschenken.

* * *

Seitdem sind ein paar Jahre vergangen. Albert erfreut sich nun eines wachsenden Erfolges, zu dem jenes mit leerem Magen entworfene und doch vorzüglich gelungene Porträt der hübschen Blondine den ersten Anstoss gab. Frau Rosa, die ihm eine gute Freundin geworden, trifft zuweilen in Gesellschaft mit dem jungen Künstler zusammen; und jedes Mal, wenn sie ihn die Platten mit Caviarbrödchen oder Schinken gleichgültig zurückweisen sieht, gleitet noch ein leises Lächeln um ihren Mund.

Aber wie oft sie bei dieser Erinnerung mit Beschämung über sich selbst gelächelt hat, — das hat er nie erfahren.





Felix von Ende pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herbstzeitlosen.



UNSERE BILDER.

«Es ist die alte Geschichte!»

Mit einer «Neckerei», wie sie uns Max Volkhart so lustig schildert, fängt's an. Er ist ein hübscher Bursch und ein Herzensknicker. Lustig ist er auch und nicht verlegen, wenn es gilt, sich aus einer schwierigen Lage zu ziehen.

Nun hat er ein Briefchen durch's Fenster in des Nachbarn Wohnung geworfen, wo die beiden Schwestern einträchtig hausen. Beide gestanden sich's wohl, dass sie gern dem Burschen in's Auge sahen, aber sie gestanden sich's nicht, wie gern sie es thaten. Das Briefchen hat ihnen plötzlich klar gemacht, dass hinter der Neckerei ein Ernst steckt, an den sie bisher selbst nicht geglaubt hatten.

«Wen hatte er gemeint?»

Die Schwestern hatten Jede mit lachendem Mund der Anderen den bedenklichen Fund zugesteckt. Aber sie waren still geworden, als sie prüfend sich betrachteten. Dann hatten sie, wie in stiller Uebereinkunft, die lachende Miene wieder angenommen und beschlossen, ihn selbst zu fragen.

Nun steht er da, selbstbewusst und doch nicht ganz sicher. Es ist auch ihm so heimlich nicht zu Muthe, wie es scheinen möchte. Er sieht, dass seine Neckereien Ernst werden, dass er ein Paris, wenn auch nur vor zwei Göttinnen sei, dass er aber nicht einen der Aepfel vom Schranke nebenan zu vertheilen habe, sondern dass er wohl selbst sich als Preis geben müsse.

Und die Schwestern?

Sie lachen. Aber im Auge der Aelteren leuchtet die Angst vor dem entscheidenden Wort auf, und die Jüngere versteckt, auf ihre Schwester gebeugt, mit nach Innen gekehrtem Blick ihre Unruhe.

* * *

Die Zeit und die Künstler haben sich geändert. Aus dem 17. Jahrhundert sind wir in unsere Zeit übergegangen, aus dem sauberen Bürgerhause der alten Reichsstadt hinaus in den Schwarzwald, auf schattigem Forstweg.

Vor dem kleinen, primitiven Madonnenbildchen stehen, von W. Hasemann dargestellt, zwei Schwestern «In Andacht». Es ist kein Gebet, welches sie in der Tiefe erschüttert. Der Kampf ist vorüber, die Herzchen sind wieder ruhig geworden. Der Bursch ist fort in die Weite, der sie zu trennen drohte. Einträchtiglich wandeln sie zusammen durch den duftenden Wald zur Kirche, einträchtig sprechen sie ihr kleines Gebet: Die Aeltere für den Fernen, die Jüngere für die Schwester, die seiner in Treue harrt . . . Sie bewundert die Ruhe, das Vertrauen Jener . . . . Es ist so still in Baum und Busch, schon hat der Sommer die Vögel verstummen gemacht, leise raschelt es nur hier und da unter den Farren und dem Brombeergeäst . . —

* * *

Unter Azaleen in der Marmorhalle . . . Die Sonne brennt heiss nieder. Wir sind aus der ländlichen Stille, aus dem Denkkreise deutscher dörflicher Unschuld in den fernen Süden versetzt. Conrad Kiesel führt uns den weiten Weg in seinen «Heimathsklängen». In einem Hofe der Alhambra — oder ist's Generalife, oder gar ein Schloss von drüben, über dem grossen Wasser? — haben sich drei Sklavinnen des mächtigen Maurenfürsten zusammengefunden. Die eine stammt aus einem benachbarten Königreiche, eine braune Gestalt mit dunklem Auge und blendend weissen Zähnen, die andern beiden haben die Krieger des Sultans irgend wo an nordischen Küsten geraubt. Aus dem orientalischen Gewande, aus dem erborgten Reichthum schaut überall die blonde, sinnige, germanische Art hervor. Während die Orientalin wie in Träumen dem kommenden Glücke entgegenschaut, das sie hier so gut finden kann wie in einem heimischen Serail, vertiefen sich ihre Genossinnen in den sanften Harfenschlag, mit welchem die eine heimathliche Weisen zurückzaubert,

ferne Lieder von Lenz und Liebe, vom Erwachen des Frühlings aus endlosem Schnee und vom Stoss des Hifthorns, der des jagdgewandten Jünglings Nahen verkündet. Ihr Glück ist fern, doch in Sehnsucht nah'. Ueber die zum Lachen und zu heiterem Geniessen des Tages geschaffenen Gesichtchen gleitet ein Hauch trotzigen Zornes, der aber noch weit ab liegt vom Verzweifeln. . . . . In den alten Liedern, die hier Niemand versteht, wird ja erzählt vom Prinzen, der selbst in Dornröschens verzaubertes Schloss eindrang und den Zauber bannte. . . . Er wird auch hieher kommen in lichtem Stahlkleid mit hellklingendem Schwertschlag!

* * *

Und nun ist Hochzeit. P. Michetti zeigt uns den italienischen «Kirchgang» in seiner ganzen Fröhlichkeit. Francavilla a Mare bei Ancona ist der Ort der Handlung; die Thore der alten Kirche stehen weit offen, man sieht durch die Basilica hindurch das bunte Licht des grossen Rosenfensters über dem Altar. Ein Stück alten Stoffes verdeckt es, der Stoff ist aus dem 14., die Kirche vielleicht aus dem 10. Jahrhundert . . . aber die Kirchgänger sind modern, ganz und gar Leute von heute. Der Pfarrer, der die Ankommenden mit einem Scherzwort begrüsst, die harrende Menge im Schiff, die vier Musikanten am Thor, deren Einer mit Mühe den Hund vom geheiligten Thore verscheucht, die züchtige Braut und der täppisch verlegene Bräutigam, die lustigen, träumerischen oder gleichgiltigen Brautjungfern, die Zuschauer — Alles ist voll modernsten italienischen Lebens, heiterster Keckheit. Der von eben geendetem Regen feuchte Boden glänzt im Wiederschein des Himmels in grauen Reflexen, blaue Nebel liegen auf dem Waldhügel, vorn aber im Menschengewühl funkelt's und glüht's von den frischesten Farben.

* * *

Nun ist's still und herbstlich. F. von Ende führt uns an den ruhigen See, im wohlgepflegten Park. Die Blätter fallen, die schöne Zeit ist vorbei. Stumm, bewegungslos sitzt auf der Bank eine junge Frau und starrt in die Weite. Sie achtet nicht des Kindes, das ihr in harmloser Freude die auf der Wiese zusammengerafften Schätze hinreicht. Ihr Kleid ist schwarz, auch der Kleine trägt eine schwarze Schärpe am hellen Kleidchen: «Herbstzeitlosen» . . . das sind Blumen, die zwar dem Auge gefallen, die aber tief im Innern ein heimliches Gift tragen.

Das ist die alte Geschichte!

«Und wem sie just passieret, dem bricht das Herz dabei!»

* * *

Da lob ich mir die Herren Fratres, wie sie Eduard Grützner in der «Klosterbibliothek» darstellt. Liebesfreud' und daher auch Liebesweh ist ihnen fremd. Aber für ein lustiges Wort ist bei ihnen stets eine gute Statt. Und wenn die Jungherren einmal über die literarischen Schätze kommen, die der Pater Bibliothekar sonst vorsorglich für sich behält, wenn sie, gelehrten italienischen Studien nachgehend, eine gute alte Auflage des Boccaccio erwischen, so dröhnt das Gewölbe wider vom Gelächter der Männerstimmen.

Freilich ist's verboten, in diese Bücher einen Blick zu werfen.

Aber wird der Pater Bibliothekar böse werden, wenn er aus seinem Lauscherposten hinter der Säule hervortritt? Gewiss nicht, denn er gehört zu den Jovialen, Dicken, die einem jungen Bruder auch eine Freude gönnen. Und dann — was nutzt ihm das lustige Buch, wenn er's stets für sich verschliessen soll? . . . .

—st.





Eduard Grützner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

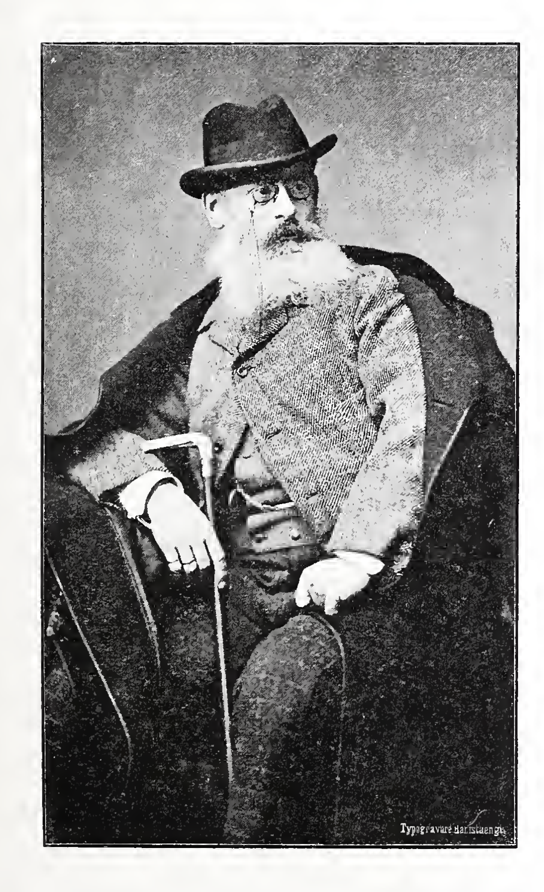
In der Klosterbibliothek.



HEINRICH LANG †

VON

LUDWIG PIETSCH.

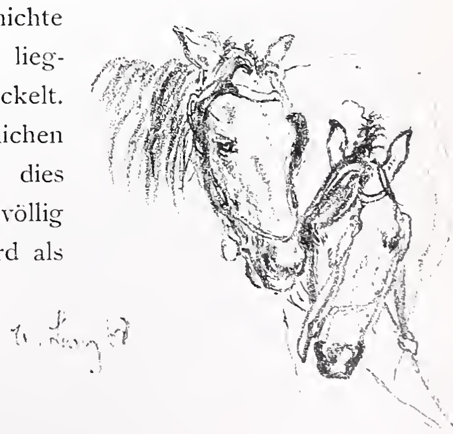


Heinrich Lang.

Im vorigen Sommer hat die deutsche Kunst und die Münchener Künstlerschaft ein schwerer Verlust getroffen. Heinrich Lang ist dort nach siebenmonatlichem Leiden verstorben. Im frischen Mannesalter von dreiundfünfzig Jahren musste er dahingehen, den man nach seinem ganzen Aussehen und Gebahren immer für so gefestet, wie wenige seiner Kunst- und Altersgenossen gegen jene Krankheitsanfechtungen und namentlich gegen besondere Art derselben gehalten hätte, die schliesslich seinem reich erfüllten Dasein ein so frühes Ziel gesetzt hat. Glich er doch einem schneidigen Reiterofficier, welchem die stete rüstige Bewegung in freier Luft, in Wind und Wetter, in Sonne, Staub und Regen das Gesicht in die warme röthlich-braune Farbe der Gesundheit gekleidet und den Körper in Strapazen aller Art gegen die Macht aller der schädlichen Einflüsse gestählt hat, denen weichliche Stubensitzer widerstandslos erliegen. Jene Erscheinung des Künstlers täuschte nicht; nur leider die durch sie erweckte Meinung von der Zuverlässigkeit dieser Stählung!

Wenn sich je die vorherrschendste künstlerische Neigung und Richtung eines Malers deutlich in seiner Erscheinung ausgeprägt hat, so war es in der Heinrich Lang's. Mit ganzer Seele war er der edlen Reiterei und allem militärischen Wesen und Treiben hingegeben. Die Begeisterung dafür war seiner künstlerischen innigst verschmolzen. Was er zeichnete und malte, konnte so nur von einem Manne gezeichnet und gemalt werden, der die Dinge zumeist und am liebsten gleichsam aus dem Sattel heraus beobachtet, dem das Pferd der vertrauteste, unentbehrlichste Daseinsgenosse, und der völlig heimisch, wie ein ganz und gar Dazugehöriger, in der Welt ist, die er schildert. —

Das innig nahe Verhältniss des Menschen zum Pferde hat sich zweifellos schon in den weit vor den Anfängen der Geschichte unseres Geschlechts liegenden Urzeiten entwickelt. Auf den ältesten bildlichen Denkmalen erscheint dies Verhältniss bereits völlig ausgebildet; das Pferd als



der höchst geschätzte, werthest gehaltene thierische Lebensgenoss und unentbehrlichste, nützlichste Diener des Menschen, der ihm eins der wichtigsten Bedürfnisse, das der raschen Fortbewegung, und die beiden stärksten männlichen Urleidenschaften von der zerstörenden (denen der andern, der Liebe, entgegengesetzten) Gattung, der zum Kriege und der zur Jagd, wirksamer als jeder andere befriedigen hilft. Wie diese Stellung und Bedeutung im Leben der Menschen zu allen Epochen der Geschichte und bei allen Völkern, dem Pferde immer gleichmässig zugewiesen und erhalten geblieben ist, so blieb sie ihm auch in der bildenden Kunst auf allen Stufen ihrer Entwicklung bewahrt. Meissel, Pinsel und Stift der Künstler aller Epochen sind mit der Darstellung keines anderen Lebewesens, nächst dem menschlichen, so eifrig beschäftigt gewesen, als mit der des Pferdes. Aber nicht immer sind die grössten Menschenschilderer auch die besten Darsteller des Pferdes gewesen. Auf ihrer höchsten Höhe in der Epoche des Phidias erreicht zwar die antik-hellenische Plastik den letzten Grad der Meisterschaft in der Bildnerei des einen wie des anderen. Von den ersten Meistern der Renaissance aber lässt sich dasselbe keineswegs behaupten. Raphael's Pferdebilder bleiben himmelweit hinter seinen Menschenbildern zurück. Die grossen niederländischen Realisten des ihm vorangehenden Jahrhunderts, die Brüder Van Eyck, und auch unser Dürer, erreichten wohl bereits einen sehr viel höheren Grad von natürlicher Wahrheit auch in ihren Pferdedarstellungen; doch auch sie immer nur da, wo das Pferd sich in Ruhe oder ruhig schreitender Bewegung zeigt. Die vlamischen, holländischen und spanischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts machten in der Kenntniss und der lebensvollen malerischen Schilderung des Pferdes zwar gewaltige Fortschritte. Wo es sich indess um das scharf bewegte Pferd handelt, lassen auch sie, fast ohne Ausnahme, die unbefangene, eindringende Beobachtung und damit die natürliche Wahrheit in ihren Bildern nur zu sehr vermissen. Es bildete sich mehr und mehr ein feststehender Kanon heraus, nach welchem die Maler bei der Darstellung bewegter Pferde während dieses, des achtzehnten und eines grossen Theiles unseres Jahrhunderts verfuhren. Sie machten sich wenig Sorge und gaben sich keine Mühe darum, die hergebrachte Darstellungsart der verschiedenen lebhafteren Gangarten durch genaues Aufmerken vor der Natur auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Sie fanden es viel bequemer, an der einmal überkommenen festzuhalten und sie immer, wo es sich um dieselben Aufgaben handelte, einfach zu wiederholen.



In unserem Jahrhundert begannen die Maler in Frankreich wie in Deutschland allmälig diese Ueberlieferung mit kritischeren Blicken zu betrachten. Unsere idealistischen Romantiker in Rom, München und Düsseldorf zwar empfanden kein Bedürfniss, von dem Ueberkommenen abzuweichen. Die Pferde der Raphael'schen Constantinsschlacht, des Heliodor und Attila, allenfalls auch das auf Dürer's «Ritter, Tod und Teufel», waren und blieben ihre Vorbilder. Die Frage, ob nicht eine richtigere, lebenswahrere Darstellung des Pferdes zu denken, zu finden und zu empfehlen wäre, scheint ihnen kaum in den Sinn gekommen zu sein. Das natürliche Pferd zu malen, wie es sich wirklich bewegt, das hätte schlecht in den «hohen Stil» ihrer Kartoncompositionen und Gemälde hinein gepasst. Aber in Frankreich und Deutschland entfaltete sich gleichzeitig im zweiten Viertel des Jahrhunderts neben jener anspruchsvollen grossen «historischen», symbolischen, idealistischen Kunst, die Genremalerei, die es sich zur Aufgabe stellt, das wirkliche Leben, die Sitten, das Thun und Treiben der Menschen ihrer Zeit zu schildern, zu immer reicherer Blüthe. Zu diesem Gebiet gehört auch das Leben im Kriege, im Feldlager, im Manöver, auf dem Gutshof, auf den Gassen, auf dem Pferdemarkt, auf der Post- und Stellwagenreise. Wie diese Genremaler genöthigt waren und sich getrieben fühlten, die wirklichen Menschen aufmerksamer zu beobachten, als es die aus der Phantasie, aus der «Tiefe des Gemüthes» und den — classischen, vorbildlichen Werken der Vergangenheit

schöpfenden, Idealisten gethan, so wandten sie auch den Thieren und vor allem den Pferden, ein viel eingehenderes Studium zu. Der Blick vieler auch von ihnen freilich war und blieb durch die Herrschaft der Schultradition, durch die, aus tausend respectirten, gleichsam heilig gesprochenen und als unfehlbar geltenden, bezeichneten Mustern eingesogenen, Anschauungen noch lange befangen. Sie meinten, sie vermöchten nur das in der Natur zu sehen, was jene sie gelehrt und ihnen gezeigt hatten. Aber die glücklicher begabten, gewissensstrengeren künstlerischen Geister begannen allmälig jenen Bann zu brechen, sich mehr und mehr zur Unbefangenheit des Beobachtens durchzuringen. Horace Vernet, der gepriesenste Pferdemaler während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, einer der grössten Kenner der Natur und Art des Rosses, wie einer der glänzendsten Virtuosen seiner bildlichen Darstellung, ist dennoch, wo es sich um die Wiedergabe der bewegteren Gangarten handelte, nie ganz los gekommen von den traditionellen Anschauungen. Besser ist das dem grossen Zeichner Raffet, ist es den Deutschen Fr. Krüger und A. Menzel, diesem schon in seinen Zeichnungen zu Fr. Kugler's Leben Friedrich's des Grossen, Peter Hess, Monten, Horschelt, Pettenkofen, Albert und Franz Adam und in den ersten Jahren der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem genialen bahnbrechenden, jugendlichen Meister, der wie ein strahlendes Meteor an unserem Kunsthimmel aufstieg, um nach wenigen Jahren schon wieder von der Nacht des Todes verschlungen zu werden, Teutwart Schmitson, gelungen.

Zu diesen Pfadfindern ist unter den Nachfolgern der Genannten auch Heinrich Lang mit Ruhm zu nennen. Auch er hat, noch ehe die Momentphotographie den Künstlern, die zu bequem sind, ihre Erkenntniss dieser Dinge sich durch eigenes unablässiges tief eindringendes Naturstudium zu erringen, diese Mühe abnahm, wirkliche Entdeckerthaten auf dem Gebiet des Verlaufs und Aussehens der Pferdebewegungen vollbracht. Wenige Künstler zu allen Zeiten sind gleich tief in dieser Richtung vorgedrungen und zu einer so intimen und so wohlbegründeten Vertrautheit mit dem Gegenstande dieser Studien, mit der Natur des Pferdes und allen seinen Lebensäusserungen, gelangt, wie Heinrich Lang.



Das von ihm beherrschte künstlerische Darstellungsgebiet ist keineswegs auf die Pferdemalerei beschränkt geblieben. Aber mit Recht kann man von ihm sagen, dass ihn die Freude am Pferde zuerst zur Malerei geführt hat. Wir kennen Künstler in grosser Zahl, sogar Kriegs- und Schlachtenmaler von Ruf und Namen, die erst auf Umwegen dazu gekommen sind, und weil es nicht zu vermeiden war, sich endlich veranlasst fühlten, auch Pferde zu studiren, zu zeichnen und zu malen. Bei Lang lässt sich gerade der umgekehrte Gang verfolgen.

Er ist 1838 zu Regensburg geboren. Hier besuchte er regelrecht das Gymnasium, um später auf der Universität zu studiren. Früh erwachte in dem Knaben die unwiderstehliche Lust am Pferde, am Zeichnen wie am Reiten des edeln Thieres. Seine Schulhefte wiesen einen überreichen Schmuck von Randzeichnungen, natürlich Pferde und Reiterscenen, auf. Sein Vater, von richtigem Takt und von der richtigen Liebe zu seinem Sohne geleitet, liess ihn schon im zwölften Jahr reiten lernen. Seinen Unterricht erhielt er in der Thurn- und

Taxis'schen Reitschule seiner Heimathstadt. Der Besitzer dieser reich ausgestatteten Ställe, der Fürst jenes Namens, gestattete dem geweckten Knaben gern, dass er sich nach Herzenslust darin umthäte und deren Pferde zeichne, so viel ihm beliebe. Von dieser Erlaubniss machte der junge Lang fleissigen Gebrauch und mit so offenen, klaren und scharfen Augen, dass er bald genug die «conventionellen Lügen» in den lithographirten Pferdebildern des damals sehr geschätzten französischen Manieristen und gefällig-oberflächlichen Chiqueurs Victor Adam, die ihm bisher als Hauptvorlagen des Pferdezeichnens gegeben worden waren, durch den Vergleich mit der lebendigen Natur als das, was sie sind, erkennen lernte. Die Pferde, welche er sich in der Reitbahn bewegen, hinausgeritten werden, auf den Jagdritten galoppiren sah, waren völlig andere Wesen, zeigten ihm ganz andere Gliederstellungen als die Pferde auf seinen Vorlagen. Aber trotzdem er das einsah, vermochte er zunächst dennoch nicht sich ganz davon los zu machen. Wenn er auch mit der ernsthaftesten, ehrlichsten Absicht, treu der Natur zu folgen, diese Thurn- und Taxis'schen Jagdpferde so zu zeichnen strebte, wie er sie sah, so half ihm das Alles nichts und wider seinen Willen geriethen sie immer wieder mehr oder weniger Victor Adam'sch.

Mit siebzehn Jahren bezog Lang die Universität Berlin. Dort ist er regelrecht in der philosophischen Facultät inscribirt. Aber ich bin überzeugt, dass die damaligen Berliner Leuchten der Weltweisheit diesen jungen Bayern nicht zu den eifrigsten und fleissigsten Hörern ihrer Collegia gezählt haben werden. Viel mehr als diese zog ihn die — Anatomie an, die er mit Vorliebe und Lust an der Sache studirte. Das Wichtigste aber für ihn und seine ganze fernere Entwicklung ist eine Bekanntschaft geworden, die er damals in Berlin machte, die mit Carl Steffeck, dem bekannten Maler, der sich auf das Reiten, auf die Pferde und das Pferdezeichnen und -Malen besser verstand als irgend ein Künstler, welchem Lang bisher näher getreten war. Steffeck fand herzliches Wohlgefallen an ihm, der die Hauptpassionen des Meisters in vollem Umfang theilte und einen so sicheren Blick für das Pferd, ein so glückliches, vielverheissendes Talent für's Zeichnen und Malen bewies. Er gestattete dem jungen Studenten in seinen collegienfreien Stunden mit den anderen Schülern in seinem Atelier nach dem Leben zu arbeiten. Lang's



Neigung zum künstlerischen Lebensberuf war erweckt. Er sagte mit Romeo: «hang up philosophy!» und handelte darnach; hing ihr Studium wirklich entschlossen an den Nagel, beschloss sich dem der Malerei ausschliesslich zu widmen und trat gänzlich in Steffeck's Werkstatt ein.

Doch nur für kurze Zeit. Als angehender Künstler kehrte er in sein engeres Vaterland Bayern zurück, das er als Jünger der Wissenschaft verlassen hatte. In München trieb er das Thierzeichnen nach dem Leben und Thieranatomie unter Friedrich Voltz. Trotz seiner Verehrung für diesen Meister sehen wir ihn — ich weiss nicht wodurch bewogen, — sehr bald wieder München verlassen und es mit Stuttgart vertauschen, wo er in die Kunstacademie eintrat. Der herkömmliche academische Zeichenunterricht freilich war wenig nach seinem Geschmack. Die Antikenclasse liess er ziemlich unbesucht. Mehr schon zog ihn der Actsaal und das Zeichnen nach dem lebenden Modell an. Am meisten aber auch hier — die Pferde, wo er sie finden mochte. So war ein Lieblingsaufenthalt für ihn der in der Veterinärschule, wo er nach gesunden und kranken, nach lebenden und todten Pferden zeichnete und studirte, und sich immer inniger und genauer mit ihrem Wesen vertraut machte. In seinem neunzehnten Lebensjahre trat Lang, freilich nur für sechs Wochen, bei der bayerischen Cavallerie als Freiwilliger ein. Diese kurze Dienstzeit unter General Lutz war für ihn ebenso werth und wichtig als künstlerische Studienzeit wie als militärische. Seine Freude am Pferde erweiterte sich zur Freude, zum leidenschaftlichen Interesse nicht nur an der Cavallerie, sondern am ganzen Heer- und Kriegswesen. Seine Skizzenbücher füllten sich mit Studien aus dem Soldatenleben, von den Märschen, Uebungen, Paraden, Lagern, und gleichzeitig warf er sich auf



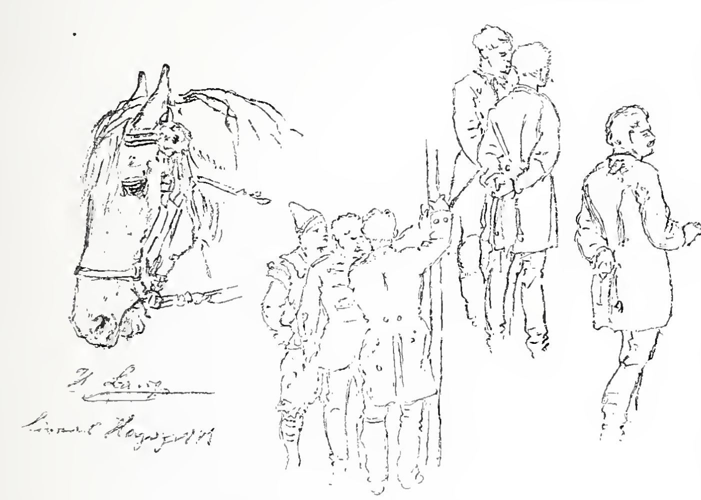
Heinrich Lang (†) pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das II. und XVII. Husarenregiment bei Vionville am 16. August 1870



wirkliche militärwissenschaftliche Studien, um auch auf diesem Gebiet vor seinen Kameraden zu bestehen. In dieser eigenthümlichen Wirklichkeit hatte er die hohe Schule gefunden, in der sich seine natürlichen Gaben am schnellsten, sichersten und erfolgreichsten entwickeln konnten. Wo er Pferde und Soldaten sah, zeichnete und malte er sie frisch nach dem Leben, stets ehrlich bemüht, sein Gedächtniss so auszubilden, dass es die



Bilder der flüchtigsten momentansten Bewegungen sich genügend fest und klar einpräge, um sie, die man unmöglich nach dem Modell malen kann, aus der Erinnerung in voller Lebenswahrheit wieder geben zu können. Jahr für Jahr machte dann Lang seit 1858 ausgedehnte Studienfahrten durch Ungarn und die östlichen Donauländer, wo er sicher sein durfte, Pferde in ihrem natürlich wilden, ungebändigten Zustande in fesselloser Freiheit, so wie nirgends sonst in Europa, beobachten und studiren zu können. Diese Wanderungen waren ausserordentlich fruchtreich für ihn. Ein enormes Material an Studien und einen reichen Schatz von Eindrücken, neuen Anschauungen, Einsichten in die Natur der Pferdebewegungen, von Bildmotiven etc. brachte er davon mit heim.

In Wien lernte er auf diesen Reisen den Pferdemaler Franz Adam, einen der Besten unter denen der Vor-Schmitson'schen Zeit, kennen. Dieser empfahl ihn an den damaligen Chef der berühmten K. K. «Spanischen Hofreitschule», Obersten von Nadassy. Von ihm und dem Oberststallmeister Grafen Grünne wurde er in liebenswürdigster Weise aufgenommen und in diese Reitbahn eingeführt. Da wähnte er eine ganz neue und imponirende Welt vor ihm aufgethan zu sehen. «Was ich im Circus», — so schreibt er in einem sehr lesenswerthen, sehr originellen Aufsatz über Pferdebewegung, seine Studien derselben und die Momentphotographie, — «unter Lärm und leidenschaftlicher, activer und passiver Aufregung von Mensch und Thier bisher bewundert hatte, das zeigte sich hier in seiner ruhigen, ich möchte sagen, wissenschaftlichen Entwicklung, so imposant, so monumental, und dazu gerade für die Beobachtung so günstig.» Was er da sah, erweckte seine ganze Begeisterung für das Institut. Selten liess er seitdem ein Jahr vergehen, wo er nicht in dieser Wiener Hofreitschule einige Studienwochen malend und reitend verbracht hätte. —

Nichts ist natürlicher, als dass im Herzen eines so passionirten Militärmalers der Wunsch sehr lebhaft wurde, auch einmal den Krieg in seiner Wirklichkeit, statt immer nur der unblutigen Abbilder desselben in den Manövern, mitzuerleben und mitzumachen. Diese Wünsche aber schienen sich nicht erfüllen zu wollen. Wohl zog Lang 1859 in den sogenannten «Kartoffelfeldzug» mit. Aber der blieb bekanntlich ein Krieg ohne Feind und Kampf und endete, noch ehe er eigentlich eröffnet worden war. Nicht viel besser erging es dem Künstler mit dem, ob auch so viel ernstlicheren Kriege der süddeutschen Staaten gegen Preussen 1866. Lang befand sich bei dessen Ausbruch in Paris, um die moderne französische Kunst und ihre Meister der Militär- und Pferdemalerei in ihrer Heimath zu studieren. Er eilte nach Hause und ritt mit den bayerischen Truppen als Maler und Zeichner in's Feld. Aber auch hier erfolgte die Entscheidung und die Beendigung des Krieges so schnell, dass Jener sich abermals in seinen künstlerischen Hoffnungen betrogen sehen musste und noch in demselben Sommer wieder an seine Staffelei in Paris zurückkehren konnte. —

Damals und dort, im Jahre der grossen Pariser







Weltausstellung 1867, sah ich ihn zum ersten Male. Er malte im Atelier Adolf Schreyer's, der seit einigen Jahren zum Ruhm eines der ersten lebenden Pferde- und Reiterscenen-Maler gelangt war. Bei einem Frühstück in dessen Hause stellte dieser mir einen jungen Mann von mittelgrosser, sehniger Gestalt, raschen, elastischen Bewegungen, eine echte Reiterfigur mit ansprechendem, warm kolorirtem Gesicht, scharfblickenden, grau-blauen Augen, echten Jägeraugen, kurzem, blondem Haar und röthlich-blondem Vollbart vor: «Herr Maler Heinrich Lang aus München.»

Der Name als der eines ausgezeichneten und geschätzten Pferde- und besonders militärischen Genremalers war mir wohl bereits bekannt. Aber von seinen bisherigen Arbeiten war meines Wissens kaum eine nach Berlin gelangt. Nicht der «ungarische Wirthshof», nicht eins von den zahlreichen Pferdeporträts, die er für verschiedene bayerische und österreichische Grosse, vornehme Guts- und Rennstallbesitzer gemalt hatte; nicht die «ungarischen Pferde im Schilf»; nicht die «Czikos, Pferde zur Heerde zurücktreibend». Der Künstler selbst aber gefiel mir ausnehmend durch sein frisches natürliches, von allem Gemachten, Manierirten, Pratentiösen freies, jugendlich keckes und heiteres Wesen. Die Lust am Leben, an der Wirklichkeit, durch das Bewusstsein des Vollbesitzes seiner Kraft, ihre flüchtigen Erscheinungen in wahren und echten Bildern mit rasch und sicher geführtem Stift und Pinsel in jedem Moment festhalten zu können, gesteigert, sprühte ihm aus den hellen, klugen, munteren Augen, klang aus Allem, was er in seinem schwäbisch-bayerisch-wienerischen Dialect sprach. Wer uns damals in dem glanzvollen kaiserlichen Paris dieses Weltausstellungssommers, wo alle Herrscher Europas erschienen waren, um dem neuen Cäsar in den Tuilerien den Beweis zu liefern, wie sehr er, der Parvenu, sich bei ihnen in, ob auch widerwillig gezollten, Respect zu setzen verstanden hatte — wer uns Beiden damals prophezeit hätte, an welchem Ort, unter welchen Umständen, und angesichts welches Ereignisses wir uns das nächste Mal wiedersehen würden, — wir hätten ihn als einen Tollen verspottet und verlacht!

Damals in Paris malte Lang unter dem Eindruck des prächtigen Schauspiels selbst den Rennplatz bei Longchamps mit dem bunten, ungeheuren Treiben, welches ihn am Tage des grossen Junirennens belebt. Wieder nach Deutschland heimgekehrt, wandte sich der Künstler auch wieder zur Bearbeitung ungarischer Motive zurück, die ihm damals zunächst am Herzen zu liegen schienen. 1868 entstanden die beiden Bilder: «Ungarischer Pferdetrieb» und «Ungarische Marktscene», die in München auf der Ausstellung im folgenden Jahre einen grossen allgemeinen Erfolg ernteten.

Freudiger hat kein thatendurstiger, ehrgeiziger und vaterlandbegeisterter junger deutscher Officier den Ausbruch des Krieges gegen den schlimmen Nachbar begrüssen können, als Heinrich Lang es gethan haben mag. Endlich sah er das riesige Studienfeld, wie er es bisher noch immer vergeblich ersehnt und erträumt gehabt hatte, weit vor sich aufgethan. Den wirklichen grossen Krieg, ein gewaltiges Völkerringen, sollte er mit eigenen Augen aus nächster Nähe sehen; alle seine wechselnden und immer malerischen Scenen in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit mit erleben, an seinem eigenen Selbst erfahren und geniessen! Und noch dazu einen Krieg, in welchem er mit ganzem, begeistertem, patriotischem Herzen auf der Seite der Truppen stehen konnte, denen er sich anschloss; ein Krieg zur grösseren Ehre Deutschlands und seines engeren bayerischen Vaterlandes insbesondere. Auch die äusseren Umstände und Bedingungen, unter denen er als Maler den Krieg mitmachen durfte, ordneten sich so glücklich, angenehm und förderlich, wie es ein Nichtcombattant irgend erwünschen konnte und wie es nur sehr Wenigen gewährt worden ist.



Auf Empfehlung des preussischen Kronprinzen Friedrich, der Heinrich Lang nach Verdienst schätzen gelernt hatte, wurde Letzterer dem Stabe des zweiten bayerischen Armeecorps (General v. Hartmann) attachirt, der unter dem Oberbefehl unseres Thronfolgers, des Führers «der dritten Armee», stand. Bei den bayerischen Truppen, den Soldaten wie dem ganzen Officiercorps, war Lang von den Manövern und militärischen Promenaden her wohlbekannt und allbeliebt als Zeichner und Maler, der Mann und Ross und Geschütz im Fluge abzuconterfeien verstand, als gründlich unterrichteter, practisch erfahrener Kenner aller militärischen Dinge, und als



schneidiger, unerschrockener, unermüdlicher Reiter, der es darin mit jedem Cavallerieofficier aufnahm. Alles was er sich bisher an Beobachtungs- und Darstellungskraft und -Kunst errungen hatte, nun konnte es zur würdigsten Verwendung gelangen. — In der Begleitung des Generals v. Hartmann machte er den ganzen Feldzug mit, in jeder Lage klar um sich schauend, scharf beobachtend, die Bilder und Scenen, die ihm jeder Tag, jede Stunde zu sehen gab, in sich aufnehmend und auf's Papier und die Leinwand werfend. In den Quartieren, im Biwak, auf dem Marsch, bei den Flussübergängen, in den Batterien und Schanzen, mit den angreifenden Truppen vordringend, im feindlichen Feuer, bei den Vorposten, auf den Schlachtfeldern, den Verbandplätzen, vor den belagerten Festungen, in der Umgebung der Höchstcommandirenden, immer und überall war er unermüdlich bestrebt, wenigstens in raschen, sicheren Umrissen auf den Blättern seiner Skizzenbücher festzuhalten, was sich ihm zeigte. So entstand während der acht Monate vom Ausmarsch des bayerischen Heeres bis zum Einzug in Paris eine enorme Sammlung von Zeichnungen, die in ihrer Art fast ohne Gleichen sein dürften. Kam ihm doch keiner seiner Kunstgenossen, denen es vergönnt war, den Krieg als Zeichner und Maler mitzumachen, gleich an militärischer Bildung, noch an Schnelligkeit und Sicherheit der Auffassung der lebendigen und bewegten Wirklichkeit, noch an Treue, Kraft und Zuverlässigkeit des künstlerischen Gedächtnisses.

In der Morgenfrühe des 2. September 1870, des Tages nach der Schlacht von Sedan, als Kaiser Napoleon mit seinem nächsten Gefolge sich bereits als Gefangener in's deutsche Lager begeben hatte, stand ich diesseits des Wallgrabens und der niedergelassenen Zugbrücke der damals noch befestigten Vorstadt von Sedan, Torcy, und zeichnete die merkwürdige Scene des Herauskommens des ganzen kaiserlichen Hof- und Feld-Reisewagenzuges, der Equipagen und Fourgons, welche Napoleon nachgesendet wurden, während auf

der Höhe des Walles dichte lebendige Hecken von gänzlich demoralisirten französischen Soldaten von allen Truppengattungen bunt gemengt aufgereiht standen, und diese Abfahrt des Wagenzuges mit ihrem Hohngeschrei und ihren Verwünschungen begleiteten. Plötzlich sah ich einen blondbärtigen, wettergebräunten und gerötheten Männerkopf mir über die Schulter in's Skizzenbuch blicken. Ich erkannte ihn sofort wieder, wie er nicht minder mich. Es war der Heinrich Lang's, den ich zum letzten Male dort in Paris vor drei Jahren gesehen und kennen gelernt hatte. Das war ein köstliches Wiedersehen! Aber sehr bald schon mussten wir uns trennen. Unsere Wege waren verschieden. Ich bin ihm im Kriege, so weit ich mich erinnern kann, sonderbarerweise nicht wieder begegnet. — Siebzehn Jahre später erst ist ihm der sehr verständige, glückliche Gedanke gekommen, seine ganze Kriegsfahrt auch in Worten zu erzählen und diese von ihm niedergeschriebenen Erinnerungen zu veröffentlichen. Nachdem die «Kunst für Alle» längere Proben davon gebracht hatte, ist das Ganze bekanntlich als zweibändiges Werkchen unter dem Titel «Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers im Feldzuge 1870/71 von Heinrich Lang» im Verlage von Friedrich Bruckmann in München erschienen.

Das Buch hat Freunde in Schaaren gefunden. Je weniger es auf schriftstellerische Kunst in der Gruppirung des Stoffes, in der Darstellung und Schilderung, auf geschichtsphilosophische oder militärwissenschaftliche Behandlung, auf kühle Objectivität oder patriotische Tendenz Anspruch erhebt, je mehr sich der Verfasser auf die frische, schlichte Darstellung des Selbsterlebten und Selbstgesehenen beschränkt, je subjectiver, persönlicher, naiver seine Erzählung und Schilderung ist, — die überall von unverwüstlicher, guter Laune, frischem, gesundem Humor gewürzt wird und durch die Betrachtung der Vorgänge und Zustände mit den Augen des Malers ihr ganz eigenartiges Gepräge erhält, — um so mehr nur musste die Schrift anziehen, ergötzen und fesseln.

Der Krieg war glorreich ausgefochten. Die Siegerheere kehrten aus Frankreich zurück, und mit ihnen die Schlachtenmaler, Berichterstatter und «Schlachtenbummler». Die Ersteren wiegten sich in dem schmeichlerischen Traum, dass nun in Deutschland die goldene Zeit für sie gekommen sein müsse. Fürsten, Städte, militärische und bürgerliche Corporationen würden jetzt vor Allem beeifert sein, die Thaten unseres Volkes in Waffen und die dadurch herbeigeführten gewaltigen Ereignisse und Triumphe in möglichst grossen, geschichtlichen Gemälden verewigen zu lassen, bei deren Bestellung die Künstler zumeist berücksichtigt werden müssten, welche alledem persönlich als Zeugen beigewohnt hatten.



Diese Zuversicht der betreffenden Künstler erwies sich, wenigstens in Bayern, zunächst als trügerisch. Lang ging noch voller Hoffnung mit frischer Begeisterung an die Arbeit, Skizzen für Bilder aus dem Kriege zu entwerfen, mitgebrachte Skizzen und Studien zu Gemälden auszugestalten. Aber Aufträge von Seiten der Staatsregierung oder König Ludwig's erharrte er vergebens. Er blieb auf den guten Willen und die Liebhaberei der Privatbesteller und Käufer seiner Bilder angewiesen. Zu diesen Gönnern durfte er mit Stolz übrigens auch Se. Kgl. Hoheit den kunstsinnigen Prinzen Luitpold, den gegenwärtigen Regenten des Königreichs, zählen. Dieser nahm den lebhaftesten, persönlichen Antheil an Lang's künstlerischen Bestrebungen und Leistungen. Seine Sympathie galt und bewies er ebenso dem Künstler wie den Werken. Die Kriegsbilder, welche Lang in jener Zeit nach dem Friedensschlusse ausführte, haben die nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaft, überall das Gepräge der ehrlichen Wahrheit, des wirklich Erlebten, Gesehenen, Beobachteten, mit allen Fasern des eigenen Wesens Mitempfundenen zu tragen. Dadurch standen sie in so entschiedenem Gegensatz zu all' den aufgebauschten, theatralischen, nach dem alten Compositionsrecept arrangirten Darstellungen der meisten jener deutschen Maler, welche sich die Schilderung von Schlachten und Gefechten aus unserer Zeit zur Aufgabe gestellt hatten. So wie Lang kannte sich damals kaum ein Anderer auf die militärischen Dinge, auf den deutschen Soldaten und auf die Pferde aus, und von aufrichtigerem Wirklichkeitsrespect, wie er, war kein anderer seiner schlachtenmalenden Collegen erfüllt. —



Hume Nisbet pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Westminster Bridge.





J. Ekenaes pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

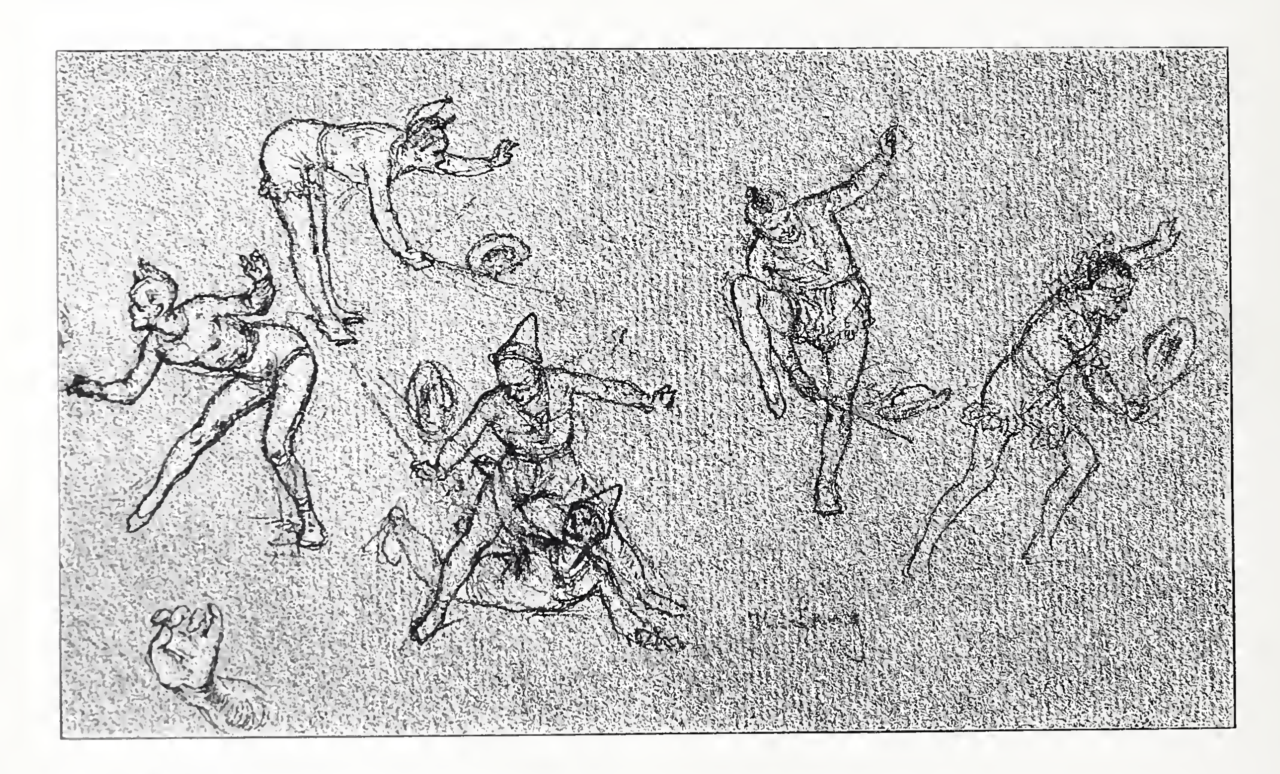
Wäsche auf dem Eise.





Nach drei bis vier Jahren unterbrach er die Kriegsmalerei und ging, um seine Augen und seinen ganzen Menschen einmal wieder aufzufrischen in der Berührung mit einer anderen, ihm noch fremden und neuen, farbenreicheren Wirklichkeit, nach dem Orient. Dort hielt er eine reiche Ernte an Studien und Skizzen nach dem Leben und der Natur. Er hat sie nach seiner Heimkehr vielfach verwerthet in zahlreichen Orientbildern, welche auf ihre Käufer nicht lange zu warten hatten.

Eine andere Welt, in der Heimath selbst, eine Welt, die die gleiche in allen Ländern der Erde ist, die des Circus, der Kunstreiter und Gaukler, hatte sehr lohnende und anziehende Aufgabe, für die Niemand besser berufen und befähigt war, als er, der darin längst gründlich heimisch gewordene Zeichner. Er entwarf zwei Sammlungen von Zeichnungen, in welchen er diese Aufgabe in vollem Umfange mit unvergleichlicher Grazie und feinstem künstlerischem Verständniss löste. Unter den Titeln «Circus-Album» und «Kunstreiter und Gaukler von Heinrich Lang» sind sie 1879 und 1880 im Verlage von Ackermann in München durch Lichtdruck facsimilirt vervielfältigt erschienen und haben im Auslande, selbst in Paris, so gut wie in Deutschland, Freunde, Bewunderer und



seinen Maler- und Reitersinn schon von jeher mächtig angezogen. Er dankte seinen Pferdestudien im Circus Renz, seinen gemeinsamen Untersuchungen des Pferdelaufes und den Discussionen über dies ihm so wichtige Thema mit der grossen Autorität in der Reitkunst, Pferdedressur und Pferdekennerschaft, Herrn Hager, nach eigenem Bekenntniss die schätzenswerthesten Ergebnisse, Anschauungen und Einsichten. Dies ganze Circuswesen und -Treiben mit seinen Thieren und Menschen, in erster Reihe seinen Pferden, wahr und echt in lebensvollen Darstellungen zu schildern, die es ebenso frei von Verzerrung wie von idealisirender Schmeichelei veranschaulichten, erschien Lang als eine Käufer in ausserordentlich grosser Zahl gefunden. In diesen kleinen Zeichnungen zeigt sich sein merkwürdiges Talent, die raschesten und seltsamsten Bewegungen von Menschen und Thieren im Fluge zu erfassen und ihren momentanen Eindruck dauernd im Gedächtniss wie im hingeworfenen Bilde festzuhalten, in vollstem Glanz.

Der erste grosse öffentliche Auftrag, welchen Lang in der Zeit nach dem Kriege empfing, betraf kein Bild einer kriegerischen Action. Das 2. bayerische Chevauxlegers-Regiment feierte das Jubelfest seines zweihundertjährigen Bestehens durch ein historisches Carroussel und eine militärische Parade. Der Inhaber des Regiments, Fürst Thurn und Taxis, bestellte bei Lang zwei grössere

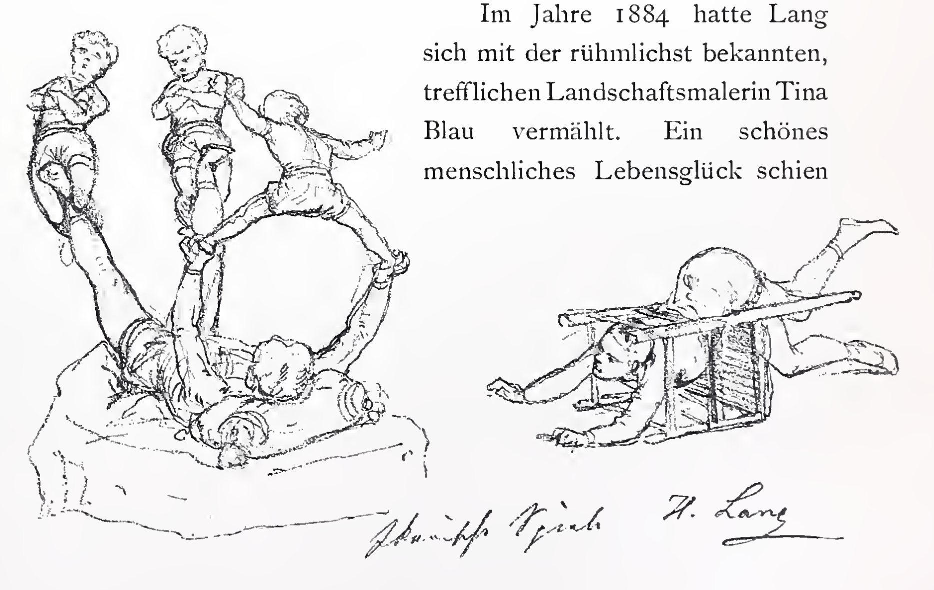
Gemälde, in welchen beide Vorgänge dargestellt werden sollten. Mit voller Liebe zu den Aufgaben, führte Lang diese Gemälde durch und der Erfolg entsprach seinen Bemühungen.

Endlich wurde ihm in den achtziger Jahren auch die so lange vergeblich ersehnt gewesene Genugthuung, mit zwei grossen kriegsgeschichtlichen Bildern für die Staatsregierung, behufs Aufnahme in die Pinakothek, betraut zu werden. Die ihm gegebenen, oder von ihm gewählten Gegenstände sind: «Der Uebergang des zweiten bayerischen Armeecorps über die Seine auf der von ihm geschlagenen Pontonbrücke bei Corbeil im September 1870» und «Aus der Schlacht von Fröschweiler (Wörth)». Beiden Vorgängen hatte er als Augenzeuge mit beigewohnt. Er hatte eine Fülle von unschätzbarem Studienmaterial, unmittelbar vor der Natur entworfene Skizzen angesammelt, welche sein Gedächtniss noch unterstützten. Wochenlang machte er nun noch die Pontonierübungen mit, um mit jedem Detail des Brückenschlagens etc. auf's Genaueste vertraut zu werden. Eine grosse Zahl bekannter militärischer Persönlichkeiten mussten auf diesen Bildern in voller Porträtähnlichkeit ihren Platz erhalten. Lang liess sich keine Mühe, — auch nicht die einer in's Enorme ausgedehnten Correspondenz, — verdriessen, um die Bildnisse der betreffenden Männer, wo es irgend möglich war, nach der Natur zu malen oder vorhandene zuverlässige Conterfei's von ihnen herbeizuschaffen; in Bezug auf die geringsten Details der Uniformen jeden Irrthum von seiner Darstellung auszuschliessen, und so ein in allen Punkten treues und wahres Bild des wirklichen kriegsgeschichtlichen Vorganges herzustellen.

Ein anderes eminentes Bild Lang's aus dem französischen Kriege, das wenig später entstanden sein mag, sahen wir in Berlin auf der academischen Jubiläums - Ausstellung im Jahre 1886. Es stellte die berühmte Episode aus der Schlacht bei Sedan, den Reiterangriff der Division Marguerite auf dem Plateau über Floing gegen preussische Infanterie und Artillerie vom 11. und 5. Corps, oder vielmehr einen bestimmten Ausschnitt aus diesem heroischen furchtbaren Schauspiel dar: Die französischen Chasseurs d'Afrique sind in die auf dem Höhenrande südlich von Floing postirte Batterie eingebrochen, werden aber durch das Schnellfeuer der fünf Compagnien des 94. Regiments vertrieben, das sie nach allen Seiten auseinander wirft, so dass Reiter und Rosse vielfach an den steilen Hängen des Höhenrandes, den gelben Wänden der Steinbrüche, hinabstürzen. Dieser wilde rasende Reiteransturm, dies Handgemenge, dies Stürzen und sich im Sturz Ueberschlagen von Ross und Mann ist in dem Bilde mit einer unvergleichlichen Kraft der Wahrheit ergreifend und überzeugend geschildert, wie der Maler es schaudernd selbst erlebt hatte.

Bis zu seiner schweren Erkrankung um Weihnachten 1889 (an der Influenza) versäumte Lang niemals, an den jährlichen grossen bayerischen Manövern im Lechfelde Theil zu nehmen und im dortigen Lager wie bei den Uebungen seine Studien aller militärischen Actionen mit dem alten und immer gleich frischen, nie ermüdenden Eifer vor der lebendigen Wirklichkeit fortzusetzen. Die dort gezeichneten Umrissdarstellungen, mit denen er Skizzenbücher auf Skizzenbücher füllte, geben alle dabei in Frage kommenden Vorgänge und alle die tausend Episoden und Einzelerscheinungen mit einer wahrhaft staunenswerthen Präcision, Lebendigkeit und Richtigkeit in der Ruhe wie in jeder Bewegungsart von Mann, Pferd und Geschütz wieder. Eine Sammlung derartiger Lechfelder Manöverstudien Lang's, speciell von den Schiessübungen im Lechfelde, gleichzeitig mit einer grossen Auswahl von Bleistiftskizzen aus seinen Kriegsskizzenbüchern von 1870/71 erregten noch auf der internationalen Kunstausstellung zu Berlin im vorigen Jahre ungetheilte Bewunderung. Es ist characteristisch für Lang, dass seine derartigen Zeichnungen und Gemälde vor den Augen der militärischen Sachverständigen ebenso bestanden, wie vor denen der künstlerischen, und die Anerkennung der Ersteren mindestens ebenso warm war, wie die ihnen seitens der Letzteren gezollte.

Im Jahre 1884 hatte Lang sich mit der rühmlichst bekannten, trefflichen Landschaftsmalerin Tina Blau vermählt. Ein schönes menschliches Lebensglück schien



ihm durch diesen in reiferem Alter geschlossenen Herzensbund noch für lange gesichert. Aber nur für eine kurze Reihe von Jahren sollten Beide sich dessen erfreuen. Von jener Erkrankung an der Influenza im Jahre 1889 genas Lang zwar noch einmal; doch seine abgehärtete, anscheinend so gefestigte Natur war nachhaltig dadurch erschüttert worden.

Gegen Ende des folgenden Jahres stellten sich immer unverkennbarer die Anzeichen eines ernsten Lungenleidens bei ihm ein. Die Hoffnungen einer Befreiung davon, welche auch er damals auf das Koch'sche Mittel gesetzt hatte, blieben unerfüllt. Das Uebel entwickelte sich unaufhaltsam weiter. Am 8. Juli verschied der Kranke an einer Herzlähmung. Noch wenige Wochen vor seinem Tode wurde ihm die hohe Freude zu Theil, dass sein treuer, fürstlicher Gönner, Seine Kgl. Hoheit der Prinz-Regent, ihn an seinem Krankenlager besuchte.

Sein verhältnissmässig so frühes Hinscheiden ist allgemein und innig beklagt worden und «Jeden rührte sein Geschick». Auch in der, in Parteien gespaltenen, von tiefen Gegensätzen der Anschauungen, Meinungen und Richtungen zerklüfteten, heutigen Künstlerschaft hatte er keine Neider und Feinde. Die echte Vornehmheit seiner Gesinnungen, die Freiheit von allem Kleinlichen, Selbstischen, allem egoistischen Streberthum, die Bereitwilligkeit, in jeder gerechten Sache muthig für Andere einzutreten, das offene, ritterliche Wesen des Mannes mussten ihm die Herzen Aller gewinnen, die mit ihm in Berührung kamen. Auch in seiner Kunst stand er ausserhalb der Parteien. Mit Theorien, was der Maler, und wie er zu malen habe, gab er sich nicht ab. Er hatte seine Freude und Wonne an der lebendigen Welt, die er mit heiterem, klarem, unbefangenem Blick anschaute, und fand dieselbe Wonne darin, das, was ihn in ihr am stärksten anzog und fesselte, so wahr und lebendig in allen Theilen, wie er es irgend vermochte, abzuschildern. Diesem unablässigen, reinen Streben und diesem ungewöhnlichen Vermögen verdanken wir jene reiche Fülle von Werken seines Stiftes und Pinsels, deren bleibender hoher Werth für alle Zukunft nicht allein in ihren rein künstlerischen Qualitäten liegt, sondern kaum minder in ihrer Eigenschaft als Dokumente von unbedingter Treue und Zuverlässigkeit zur Geschichte des deutsch-französischen Krieges, wie zur Kenntniss des deutschen Heerwesens und noch mancher anderen interessanten Seiten des Lebens unserer Zeit.



DIE ROSE.

(Zu dem Bilde von Nonnenbruch.)

Noch ist sie schön. Doch Doppelglühen
Welkt ihrer Blätter zarten Rand:
Der schwere gold'ne Blick der Sonne,
Der heisse Druck der braunen Hand.

Noch duftet sie den Blumenathem
Zur nahen Hand, zu fernen Höh'n,
Und mattend in ihr Sommersterben
Neigt sie das Haupt — noch ist sie schön.

Ernst Rosmer.



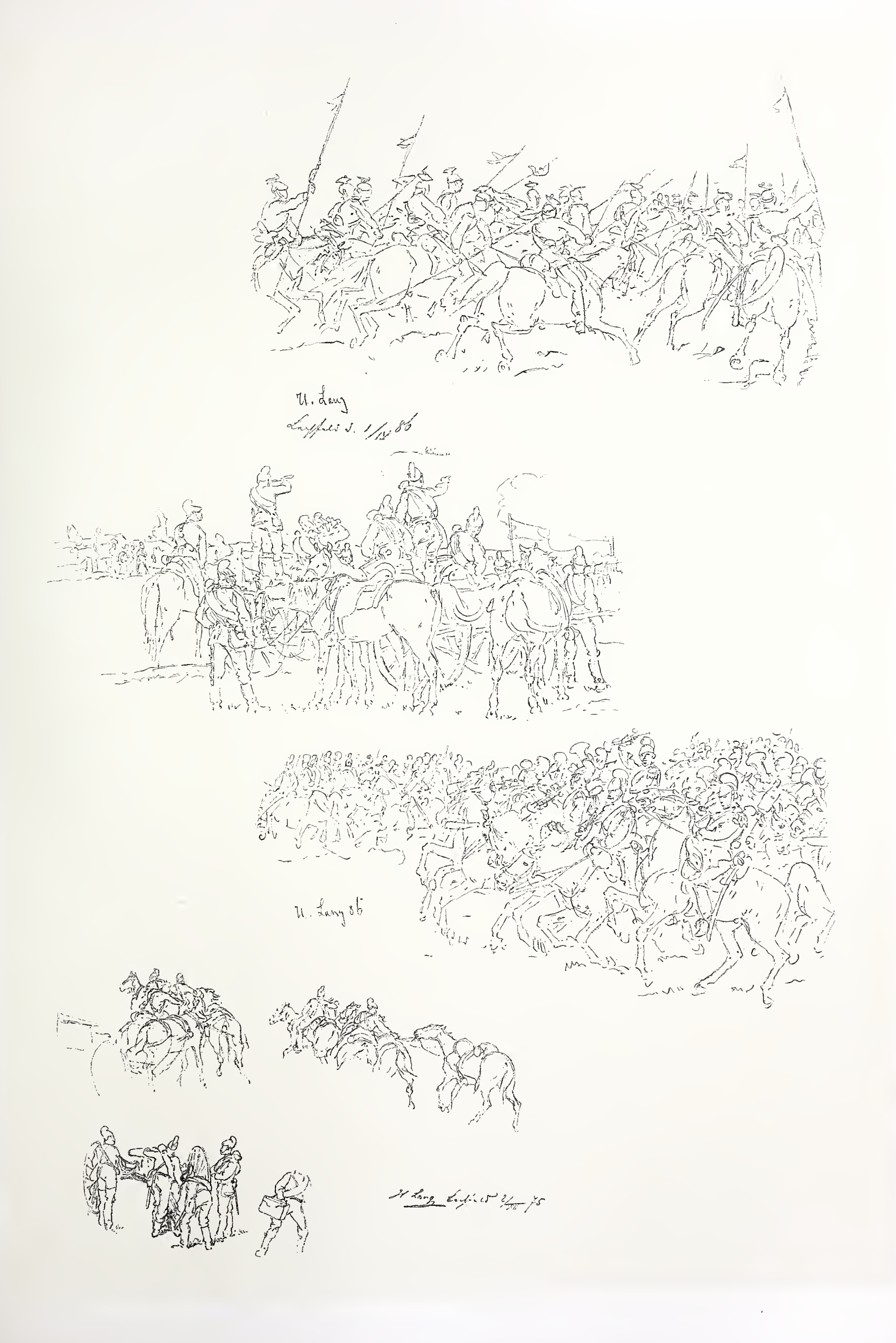


N. Diaz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Badende Mädchen.





WIRRSAL.

VON

ISOLDE KURZ.

Will denn heute der Tag kein Ende nehmen? Es ist ja, als stünde die Sonne am Himmel festgenagelt zu meiner Qual, so langsam schleicht Stunde um Stunde hin, und keine bringt eine Aenderung. Nichts als das Sausen des Blutes in den Ohren und die rasende Gedankenjagd in dem schmerzenden Gehirn, die jeden Augenblick von Neuem beginnen kann. O Qual, hilflos und krank im fremden Lande dazuliegen, während sich daheim zwei liebende Arme sehnsüchtig nach mir ausstrecken. Ein Glück noch, dass Helene nichts von meinem elenden Zustand ahnt. Sie riethen mir, nach Hause zu telegraphiren, aber ich will es nicht. Nein, geliebtes Kind, keine trübe Stunde soll in dein Leben treten, so lange ich es verhindern kann.

Das sind nun die gehofften Freuden in dem schönen Florenz. Eine dumpfe Krankenstube und eine verdriessliche Wärterin mit ihrer mörderischen weissen Haube, bei deren Anblick sich mir das Herz im Leibe umkehrt, und die nur in's Zimmer tritt, um mich mit dem schnöden Chinin zu quälen. — — Wenn nur wenigstens die grell gemalte Decke nicht wäre mit ihren Eulen und Affen und dem entsetzlichen grünen Papagei. Von dort kommt das Wirrsal herunter und reisst mich fort, fort in die Fieberlande, wo die wilden Wunderblumen sprossen und wo aus ihren Kelchen der Taumel aufsteigt und alles verschlingt. — Halt, wo gerathe ich schon wieder hin? — O, wer hilft mir meine Gedanken festhalten, dass sie nicht nachtwandelnd auf den Dächern klettern! Ich muss ruhig zu denken suchen — mathematisch — in den Zahlen wohnt die einzige Sicherheit. — Nämlich — die Umdrehung der Erde ist doch an allem schuld. Durch diese doppelte Schwingung um sich selbst und um die Sonne ist zuerst der Schwindel entstanden und in der Krankheit fühlt der Mensch erst seinen tellurischen Zusammenhang. So kreisen und taumeln wir mit der grossen Mutter im ewigen Fieber durch die Unendlichkeiten. — — — Nein, nein, nein, so geht es nicht, sonst fängt der Unsinn wieder an.

Ich muss mich wieder an das Tapetenmuster halten, das ist das einzige, was meine Gedanken klar erhält. Ich weiss es schon so gut auswendig, dass ich es gewiss in zwanzig Jahren nicht vergessen werde. Das rothe Feld, die grünen Blätterguirlanden mit der weissen Lilie dazwischen, dann wieder ein Stück rothes Feld u. s. w. — so habe ich es schon unzähligemale durchbuchstabirt. Aber die weisse Lilie ist mein Liebling, eigentlich ist sie eine Lotosblume, aber sie sagt es nicht, weil sie nicht für eine Ausländerin gelten will, wiewohl sie die Landessprache nur gebrochen spricht. Als sie mir in Rom das Sträusschen mit den weissen Blüthen und dem starken jasminartigen Duft zum Kauf anbot, da lachte sie und schüttelte den Kopf, weil ich sie um ihre Namen befragte, aber die schwarzen Augen blickten mich so unwiderstehlich an, dass ich das schöne Blumenmädchen in meine Arme zog. War's ein Verrath an meinem blonden Lieb, dass ich diese rothen Lippen küsste und den Duft aus ihren schwarzen Haaren sog — so habe ich ihn theuer bezahlt. Von ihrem Mund strömte es wie Feuer in mein Blut, der Jasmingeruch betäubte mein Hirn und von dieser Stunde an brach das Fieber aus, das schon seit Neapel in mir geschlummert hatte.

Immer den Blick nach der Wand; die Tapete ist mein Bilderbuch, meine magische Laterne. Das rothe Feld, die Blätterguirlanden, die Lotosblume — ah, was ist das? Sie bewegt sich — sie tritt aus dem grünen Blätterrahmen hervor — sie beugt sich über mich — die schwarzen duftenden Haare fallen über mein Gesicht, ihr Mund brennt wieder auf dem meinen und diese Lippen sind roth wie die verbotene Frucht, die den unvorsichtigen Knaben in qualvollen Tod lockt. Lass mich, ich will nicht sterben, ich muss zu ihr, die jetzt die Stunden bis zu meiner Rückkehr zählt. O geh, deine Haare ersticken mich und auf deinen Lippen wohnt der Tod. — — Aber so ringe nicht so verzweifelt die Hände, ich will ja Alles für dich thun, was du verlangst. — Also am Ganges stand deine Wiege und du bist von fürstlichem Geschlecht. — Das ahnte ich schon, als du mir auf dem Corso die Blumen bot'st, — und schlechte Menschen haben dich aus deiner Heimat fortgeschleppt in fremde Lande und haben dich zur Schau gestellt mit wilden Thieren und seltsamen Vögeln, bis du ihrer Wacht entrannst und einsam in den Strassen von Rom nach einem Beschützer suchtest. — Arme, unglückliche Schönheit, du solltst mir nicht umsonst vertraut haben; ich bringe dich zu den Deinen zurück. Auch deinen Namen werde ich jetzt erfahren

— Belladonna haben sie dich hier genannt — so sollst du auch für mich heissen, mein holdes Gift, meine süsse Fieberblume — — — — Warum duftest du nur so stark nach Moschus? Und warum sind die Hände, die du mir auf den Scheitel drückst, so kalt wie Eis? Gleichviel, sie sind ein Labsal für meine brennende Stirn. Auch ist mir viel wohler, ich glaube, der sanfte Gang deines Elephanten wird mich noch in Schlaf schaukeln.

O Belladonna, wie schön du bist! So mag die Königin von Saba in Judäa eingezogen sein, um das Herz des weisen Salomo zu bestricken. Lass mich den Kopf an deine Schulter legen. Die Tropengluth sengt mir die Schläfen und das Rauschen des fernen Stromes lullt mich ein. Wie heisst das Gebirge, das sich bis in den Aether thürmt und mit seinen schneeigen Kuppen die Wolken schneidet? — Bald werden wir in deinen schattigen Gärten unter Palmen ruhen — der Springquell plätschert sanft, sein zerstäubendes Wasser netzt uns noch die Stirn, und wenn der Abend kommt, so fallen die schönsten Sterne vom Himmel. Die flechte ich dir als Diamanten in's Haar. — Deine schwarzen Sclaven schwingen ihre Palmenfächer und die alte Dienerin reicht uns das kühlende Getränk. — — Nur deine Menagerie hättest du nicht mitbringen sollen. Wie kannst du nur die garstige Eule mit der weissen Haube als Zofe gebrauchen? Und diese frechen Sclaven mit den grinsenden Gesichtern empören meine Augen. Schicke sie fort — ich sage dir, sie sind nichts als verkleidete Affen — das muss ich wissen, ich habe sie ja schon gekannt, als sie in Florenz an der Decke sassen, von einem schlechten Pfuscher auf den Kalk gekleckst. Damals grinsten sie schon so höhnisch zu mir herunter und nur die Rücksicht auf den grünen Papagei meiner Braut hielt mich ab, ihnen die Köpfe zu zerschmettern. Der grüne Papagei aber hat es weit gebracht, denn er ist jetzt Statthalter von Indien und ich kann dir auch sagen, warum. Der Hofhalt seines Vorgängers war nämlich etwas zu kostspielig gewesen, die ausgesaugten Provinzen drohten mit Empörung; man drückte zwar den Aufstand mit Kanonen nieder, aber um den Klagen der Unterworfenen gerecht zu werden, setzte man den grünen Papagei zum Gouverneur ein. Er ist der Weiseste und Mässigste, der je regiert hat, da er sein jährliches Budget auf einen Scheffel Hanfsamen beschränkt. Ich hab es ja immer gesagt, dass bei seinen Talenten noch etwas Grosses aus ihm werden muss.

Nun hörst du, was der unverschämte schwarze Sclav schon wieder von seinem Stammbaum flunkert? Er behauptet, er habe mehr Recht an dich, denn er sei der ältere Sohn und Majoratserbe, und ich, sein jüngerer Bruder, sehe ihm zum Verwechseln ähnlich. Ich will die Verwandtschaft nicht leugnen, aber es ist eine Frechheit, wenn er sagt, dass nach dem Recht der Erstgeburt die Affen die eigentlichen Herren der Schöpfung wären. Die unseligen Naturwissenschaften haben ihnen allen die Köpfe verdreht, jetzt will sich auch noch der fünfte Stand emancipiren. Und du bestärkst ihn noch in seiner Anmassung, wenn du ihm so freundlich zulächelst und es duldest, dass er den schwarzen, haarigen Arm um deine schlanken Hüften legt. Wo ist meine Reitpeitsche? Wart Bursch, ich will dich lehren, wie du dich in Gegenwart deines Gebieters zu benehmen hast!

Und du, Belladonna, warum verzerrt sich dein Gesicht? Du wendest dich zornsprühend gegen mich — aus deinen Augen zücken Dolche auf mich ein! — So vergiltst du deinem Freund und Beschützer?

Zurück, ich will deine verrätherischen Liebkosungen nicht mehr! Meinst du, ich habe den Wink nicht gesehen, den du der alten Eule gabst, damit sie mir das weisse Pulver in's Glas schütte? Da hält sie mir schon wieder den bittern Trank an die Lippen, das elende Zigeunerweib, von der Giftmischerin geschickt. Fort oder ich schlage dich nieder! Was sagst du, du seiest eine barmherzige Schwester? Geh, lass dein Gekrächz, und wenn dir dein Leben lieb ist, so setze dich wieder ganz still hinauf an die Decke.

Kaum bin ich die verfluchte Eule los, so wiegelt Belladonna die ganze Schaar der Schwarzen gegen mich auf. Ich habe ja nichts mit euch, ich habe nur einen frechen Burschen gezüchtigt, wie er es verdiente. Euch hat die tückische Fieberblume gedungen, um ihren schwarzen Liebsten zu rächen. Sie dringen auf mich ein. — Wo sind meine Waffen? O Schande, einem Soldaten seine Waffen zu entwenden und dann den Wehrlosen in Masse zu überfallen! So muss ich den grünen Gouverneur um Hilfe ersuchen. Da spaziert er schon mit seinem rothen Ordensbändchen gravitätisch im Käfigpalast auf und ab.

Excellenz werden einen alten Bekannten nicht verlassen! Ich hatte ja schon die Ehre, Sie zu kennen, als Sie noch im Hause meiner Braut auf dem eisernen Reif sassen, mit einem Kettchen am Fuss und mich jedesmal in den Finger pickten, wenn ich Ihnen Kirschen brachte. Ich bin in entsetzlicher Gefahr — der Auf-

stand tobt durch die Strassen von Kalkutta, von einem rasenden Weib geschürt; sie haben die Affenrechte proclamirt und drohen jeden Menschensohn in Stücke zu reissen. Ich stelle mich in den Schutz der Regierung. — — Weh mir, auch der Papagei ein Verräther, er hasst mich, weil ich seine Herkunft verrathen habe und dass er früher ein Staatsgefangener war. Er gibt mich der tobenden Menge preis, die schwarzen Arme greifen nach mir, die Affengesichter grinsen, ihr Geschrei sprengt mir die Ohren: Es lebe die eine und untheilbare Affenrepublik! Sie schleppen mich nach dem Wasser. — Hilfe, Mord! Sie stossen mich hinab! — Das Wasser steigt mir bis zum Hals — zu Hilfe — ich ertrinke. — — —

Nach dem kalten Bad ist mir wieder viel freier im Kopf, ich muss aber entsetzlich geträumt haben, denn sie sagen mir, ich habe gerast und sei mehrmals aus dem Bett gesprungen. Ich bin auch so müde davon, dass ich mich nicht mehr regen kann, nur meine Gedanken sind schon wieder aufgeregt wie ein Gespann wilder Pferde, das ich mit Kraft in den Zügeln halten muss, sonst stürmt es fort mit mir und schleudert mich vom umgestürzten Sitz häuptlings zur Erde.

Wenn ich nur wüsste, wer der freundliche Mann ist, der an meinem Bett sitzt. Ich hielt ihn vorher für einen Arzt, nun aber sehe ich erst, dass ich der Mann selber bin. — Ich muss ihn anreden, denn er scheint mich nicht zu erkennen.

Erlauben Sie, mein Herr, mich Ihnen vorzustellen. Ich bin Ihr and'res Ich. — Sehr erfreut. — Wir sind, wie es scheint, auch Reisegefährten. Werde ich lange das Vergnügen Ihrer Gesellschaft haben? — So lange die Reise noch dauert, werde ich Sie nicht verlassen, mein Lieber, allein mir scheint's, wir sind schon nah beim Ziel. — Finden Sie nicht auch die Hitze ganz unerträglich? Mir war's, als hörte ich vorhin eine Stimme sagen, wenn sie nur noch um ein weniges steige, so werde das Leben unmöglich. — Das darf Sie nicht Wunder nehmen, lieber Freund. Wir reisen ja mit Windeseile dem Aequator zu. — Ja, ich wusste wohl, dass wir uns seit vielen Tagen in den Tropen befinden. Aber ich dachte in Indien zu sein, nun erkenne ich erst wieder das giftige Fieberland. — Was sagen sie, Fieberland? Mein Lieber, Sie träumen. Sehen Sie sich doch nur um, hier blicken Sie durch mein Glas und sagen Sie mir, ob Sie die Gegend erkennen.

Was sehe ich? Ob ich die Gegend kenne? Nur all zu wohl. Die blühende Stadt mit dem unvergänglichen Dom — und der Fluss, der meine Kindheit sah. In diesem Park am Rhein spielt ein wilder Junge mit seinen Kameraden. Er ist der Abgott des Hauses, der letzte Erbe eines edlen Geschlechts! Ein kleines Mädchen wird von den unbändigen Jungen gescholten und verhöhnt, bis es weinend bei Seite schleicht. Ich kenne den Knaben und weiss, wie gern er die Kränkung gut machen möchte. Er ist zu trotzig, um Abbitte zu thun, aber er küsst den Boden, wo ihre kleinen Füsse gestanden sind und weint heimlich heisse Thränen, weil sie ihn nicht mehr kennen will. — Jetzt ist er herangewachsen — die Eltern sind todt, das Leben hat ihn in seinen Strudel gerissen. Er ist nicht schlimmer als Viele, aber er steht zu hoch, um in der Menge zu verschwinden, und sein Name ist in aller Mund. Nun aber brechen die Gewitter aus, schwarze Wolken verfinstern den Himmel, von der Erde wirbelt Staub wie von tausend Rossehufen auf. Kanonendonner erschüttert die Luft, der Rauch verhüllt den Jüngling. Doch endlich verzieht sich das Gewölk und aus dem Chaos tritt er reiner und besser hervor. Er ist ein Mann geworden und hat in schweren Schicksalsstunden die Schuld einer unberathenen Jugend abgetragen. Schon glänzen die hellsten Sterne auf seiner Brust, vor ihm liegt eine Bahn, wie sie Wenigen offen steht. Wird er das Ziel erreichen? — Und sieh, hier tritt das blonde Mädchen wieder hervor, sie lächelt versöhnt, sie reicht ihm vertrauend ihre beiden Hände. Und jetzt erwartet sie ihn, dass er sie in sein eigenes Haus führe.

Wo ist nun dieser Liebling des Glücks? Und warum trägt das Mädchen plötzlich ein schwarzes Kleid?

Sie weint, sie streckt die Arme hoffnungslos in die Luft, als wolle sie einen Schatten umfangen — und der Mann — der Mann ist verschwunden. Oder sehe ich ihn nicht mehr, weil der Qualm immer dichter wird? Das ist nicht mehr der Dampf der Kanonen — es ist Weihrauch, was mir die Brust beklemmt — viele murmelnde Stimmen — Lichter tanzen vor meinen Augen — und wer steht hier neben mir und senkt langsam seine Fackel zu Boden? —

Aus der Tapete lächelt mir noch einmal die giftige Fieberblume zu, sie winkt mir mit der Hand hinweg — sie zieht mich fort. Es wird Alles dunkel. O Helene, ich kann dich nicht mehr sehen — Lebwohl!



Max Nonnenbruch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Rose.



Carl Wuttke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Tempel der Vesta und Fortuna in Rom.



DIE

VI. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU MÜNCHEN 1892.

VON

CORNELIUS GURLITT.

Kurz nach einander folgten sich in Deutschland die Eröffnungen zweier grossen Ausstellungen, jener zu Berlin und zu München. Beidemal bemerkte ich dieselbe Stimmung unter der Menge der Festgäste. Ich meine unter diesen nicht die Künstler und ihnen persönlich und geistig nahe Stehenden, sondern die Vertreter der Nation, die nicht Kenner sein wollen und Liebhaber zumeist über platonische Zärtlichkeitserklärungen hinaus nicht sind. Die Meisten waren mit sich selbst im Zweifel, ob sie gut thäten, nach ihres Herzens innerster Stimme die moderne Kunst abzulehnen, oder ob sie in das Entzücken derer, denen sie ein besseres Urtheil zutrauten, mit einstimmen sollen. Die Ernsteren unter ihnen wussten wohl das grosse Ringen unsererZeit zu würdigen, aber sie waren sich im Grunde nicht ganz klar, ob das Errungene der grossen Kraftanstrengung wirklich werth sei.

Im Grunde genommen ist es ein gar nicht übertrieben eiteler Gedanke, wenn Jeder von sich glaubt, er wisse was schön sei. Selbst wenn er zugibt, von Kunst nichts zu verstehen, wird er sich doch das Recht zusprechen, zu entscheiden, ob eine Gegend, ein Mädchen oder sonst ein «Knalleffect», um mit Schopenhauer zu sprechen, der Natur gelungen sei oder nicht. In den Ausstellungen aber findet er zumeist herzlich wenig von dem, was seinen Wünschen entspricht. Kopfschüttelnd geht er umher: Es laufen so viele hübsche Mädel herum und die moderne Kunst malt deren so wenig! In München, am Fusse der Alpen kaum ein Alpenbild! Schliesslich sagt er sich verzagt, es müsse eine besondere, nur für den Fachmann vorhandene Kunstschönheit geben, die ihm noch fremd sei!

«Ich verstehe wahrscheinlich nicht genug von Malerei und Bildnerei, um richtig urtheilen zu können!»

Und wer so spricht, dem bestätigen es die Künstler aus vollster Ueberzeugung, dass es eines tiefen Studiums bedürfe, um zu erkennen, was im Bilde schön sei.

Nicht nur in dem in der Entwicklung dieses Schönheits-Ideales voranschreitenden München, sondern auch im erheblich nachhinkenden Berlin raunt man sich mit einer gewissen Schadenfreude zu, dass dieser oder jener «veraltete» Künstler von dem Aufnahmegericht mit seinen Bildern zurückgewiesen sei. Es geschieht dies in aller Stille und man würde im Publicum sehr erstaunt sein, hörte man die grossen Namen solcher, denen dies Unheil begegnete. Weist man dagegen einen jungen Stürmer ab, so ruft er wohl gelegentlich die Oeffentlichkeit zum Zeugen an, dass er das einzig Wahre getroffen habe, nicht jenes Gericht. Ein Künstler von Namen wird seine Niederlage nicht leicht selbst in die Oeffentlichkeit bringen, sondern vergräbt sich in seinen Aerger und macht seinem Zorn über den neu aufgetauchten Geschmack und die siegreiche, ihn pflegende «Coterie» nur unter gleichgestimmten und gleich behandelten Freunden Luft. Und er hat so unrecht nicht, zu klagen und die Welt des Undankes zu zeihen. Denn, riefe man das deutsche Volk zum Richter auf, wäre es möglich das Preisgericht aus Millionen zusammenzusetzen und über Werth und Unwerth eines jeden Bildes eine Volksabstimmung herbeizulenken, so würde wohl sicher das Blatt sich sehr bald wenden. Wer je in einer Zeitschrift, mit einem Rundschreiben sich an die grosse Menge zu wenden versuchte, der weiss, dass diejenige Kunst, welche jetzt in unseren Ausstellungen die führende ist, nur bescheidenen Anklang in der Nation findet. Und wer, wie ich in Berlin lebt, möchte glauben, sie finde gar keinen.

Es ist nun wohl kein Zweifel, dass die Kunst nicht bloss für die Künstler da ist. Stände es so, wie es sollte

um das Schaffen, so müsste es sich mit dem Geschmacke der Menge decken. Es hat wohl Zeiten gegeben, in welchen dies der Fall war und doch sind dies nur die grössten Kunstabschnitte gewesen. Sonst ist der Zwiespalt zwischen den Wünschen der Menge und der ernster Strebenden wohl immer vorhanden gewesen Je stärker er wird. desto mehr bedarf es eines entschiedenen Wollens im Künstler, um den eigenen Anregungen zu folgen. Er vereinzelt sich in seiner Schönheitserkenntniss, er stellt sich bewusst im Gegensatz zu der Naturauffassung der Welt. Der Individualismus zieht in der Kunst ein. Der Maler gibt die Natur wieder, er will vielleicht zunächst blos den Natureindruck durch das Bild verdoppeln. Aber er sucht nach dem Eindruck auf sein Auge, auf sein Herz und legt den Schwerpunkt auf die schärfste redlichste Wahrheit. Man hat nur zu oft verkannt, dass dieser Realismus die stärkste Form des Individualismus ist. Wenn zwei Maler einen Gegenstand ohne alle Convention völlig wahr schildern wollen, so wird die «Stimmung» nach Maassgabe ihres Auges und ihrer Beanlagung eine grundverschiedene werden.

Im Grunde ist also die Mutter der modernen Kunst die tieferfasste Natur. Wer die Natur versteht, sollte aller Logik gemäss auch diese Kunst verstehen. Ich habe nun bei Thoren und Weisen oft genug angefragt, und immer gefunden, dass sie alle der Meinung waren, dass die Natur selbstverständlich Jedermann verstehe. Gerade darin fand ich oft ihre Missbilligung der modernen Kunst, dass sie diese für nicht der Natur entsprechend erklärten. «So weiss wie so ein Hellmaler sie hinklext, sieht eine Wiese nicht aus!»

Ich habe mich bei solchen Erwägungen in der Ausstellung immer wieder eindringlich gefragt, ob die Kunst nicht eigentlich doch auf einem Irrwege sei. Als Rembrandt die Werthe der Stimmung zu schätzen lehrte, als er ihr die Schönheit der Zeichnung und der Farbe, die Grösse der Composition, wie sie Rubens ausgebildet hatte, völlig opferte, als er die grossen Gegenstände und gewichtigen «Sujets» verliess, um alte Juden aus dem Ghetto von Amsterdam zu malen, als er das Gegenständliche scheinbar vernachlässigend an Jene sich mit seiner Kraft wendete, welche dem Spiel des Lichts auch in der Natur mit prüfendem Auge zu folgen gelernt haben, — da befand er sich bald in einer der modernen Kunst ähnlichen Lage. Es war das, was er schuf, zu sehr seinem eigensten Wesen angepasst, um Jenen zu gefallen, die nie aus sich selbst heraus können, er war dem breiten Massengeschmack zu schwer verständlich, um Jenen zu behagen, welche die Kunst für eine gebratene Taube ansehen, deren Pflicht es sei, ihnen in den Mund zu fliegen. Und da entstanden neben Rembrandt die Lairesse und van der Werff und brachten Allen verständliche Vorgänge, Illustrationen zur Antike und zu den Classikern, in sauberen glatten Farben, ein bischen Sinnlichkeit — doch nicht so viel um anzustossen, um zu erschrecken, — und Anmuth in Hülle und Fülle. Und der Erfolg war, dass man Rembrandt mit seiner Kunst vergass oder doch nur als schwerverständliches Phänomen feierte und dass die Völker mit Sack und Pack sich der «galanten» neuen Kunst zuwendeten, die sie ohne Umstimmung ihres geistigen Auges befriedigte.

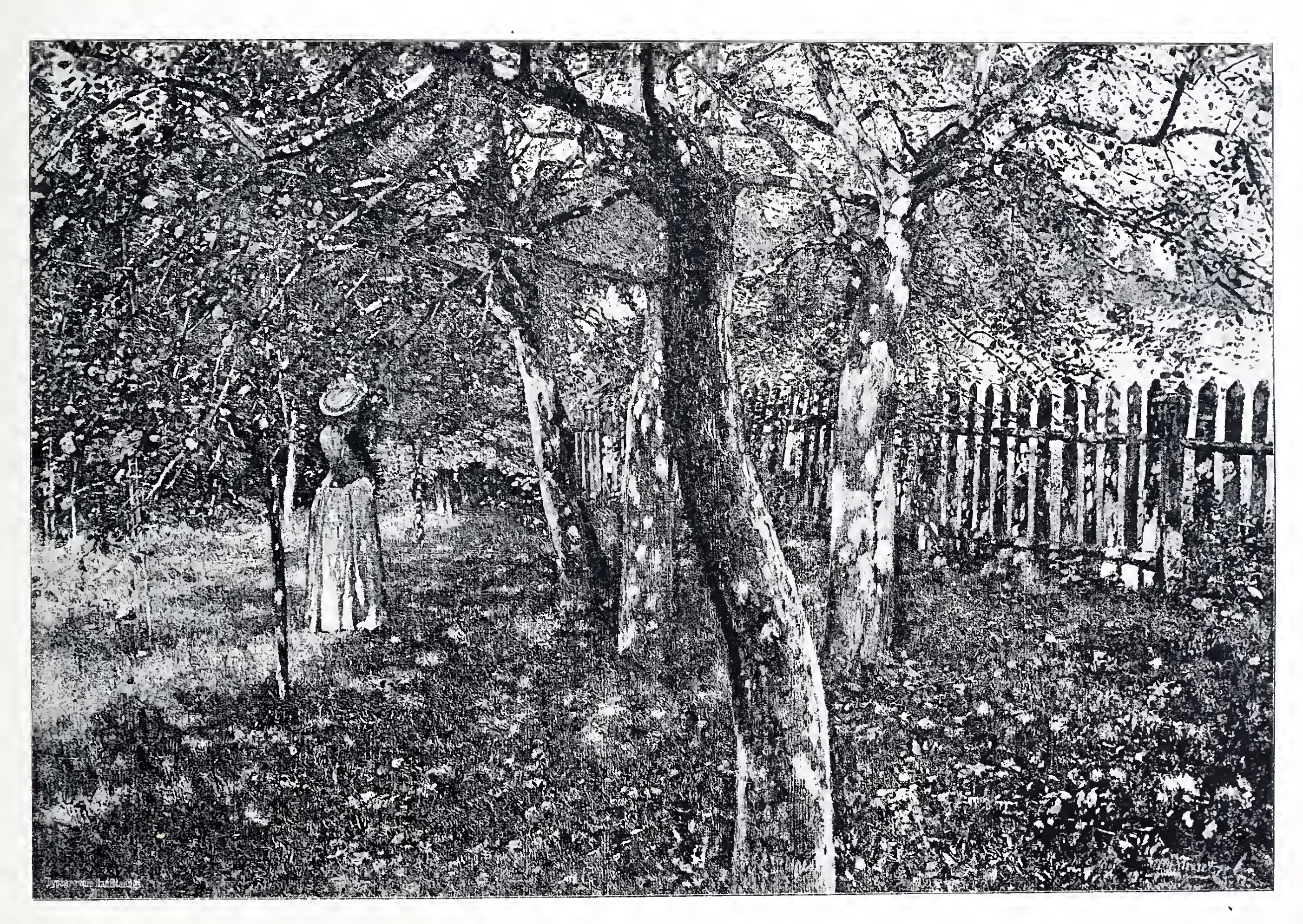
Steht Aehnliches unserer Kunst bevor? Es ist nicht unmöglich, wenn auch Anzeichen dafür bisher namentlich in Deutschland selten und die einzelnen Versuche zu schwach sind. Der Weg, den unsere Kunst ging, ist ja eigentlich der umgekehrte. Wir hatten noch vor zehn Jahren eine deutsche Kunst, die den Massen behagte, es war für diese ein wahrer Genuss, durch die Ausstellung zu wandern und zwar schon deshalb, weil sie ziemlich sicher sein konnten, dass ihr Urtheil mit dem der «Kenner» im Wesentlichen übereinstimmte, während sie jetzt zumeist den Aerger haben, unter dem Bilde, welches ihnen am hässlichsten erscheint die Inschrift zu lesen: «Grosse goldene Medaille.»

Es gilt heute fast als Vorwurf, wenn man von einer Schöpfung sagt, sie gefalle aller Welt. Defregger hat uns wieder ein Bild in der Münchener Ausstellung vorgeführt. «Vor dem Tanz» hat alle guten Eigenschaften des Meisters. Die Frische und Kraft in jeder Bewegung der Burschen und Dirndln, die Unmittelbarkeit in der Beobachtung des Ausdruckes, die heitere Grundstimmung in den Seelen wie im malerischen Tone, den satten braunen Renaissanceton — kurz es hiesse nur all Das zusammenschreiben, was seit Jahrzehnten an Rühmenswerthem über Defregger gesagt wurde, um die Vorzüge auch dieses Bildes zu schildern.

Und doch ist die Kunst Defregger's, die einst so rasch und siegreich in die Herzen unserer Nation einzog, sie in allen ihren Theilen mit Behagen erfüllte, heute zu einem Kampfruf im Streit geworden. Die zahllosen Genossen, welche Defregger einst besass, sind ihm zum

grossen Theile bis zu einem gewissen Grade untreu geworden. Die Bauernmalerei ist nicht mehr so in München vertreten wie früher und wird, soweit sie auf der diesjährigen Ausstellung erscheint, doch schon wesentlich anders betrieben. Wenn A. Eberle, H. Kotschenreiter, R. Falkenberg, Hugo Kauffmann und viele andere Stützen jener Kunst, die noch vor Kurzem so lebhaft als local und darum besonders ächt gefeiert wurde, würdig fortführen, so bringt der Schwabenmeyer, A. Gabl, H. König, E. Rau, Mathias Schmid, namentlich aber A. Röseler etwas von der neuen Kunst in die bayerischen Schenken und Bergthäler, was an Holland mahnt und wohl malerisch ein Fortschritt, aber zugleich ein Abfall von einer geschlossenen, in sich wohlbegründeten Schule ist.

Die Buben und Dirndln in den Thälern und auf den Bergen Oberbayerns und Tyrols sind vor dem Ansturm der Impressionisten nicht blasser geworden



Otto Strützel. Gartenstudie (Fürstenfeld-Bruck).

— soviel steht sicher fest. Die Maler sehen sie nur heute blasser. Immer noch gehen diese in die Berge, zeichnen die prächtigen, in ihren einfachen Sitten tiefer wirkenden Menschen, malen mit vollem Bemühen, das Wahre zu treffen. Aber das Auge hat sich gewandelt, die Töne haben sich scheinbar geändert. Einst sah man überall das Goldlicht spielen, jetzt findet man silberweisse Reflexe. Das umgebildete Auge sucht in der unendlichen Natur neue Wirkungen — und es thut sehr recht daran. Aber wer bei alter Weise bleibt, wer wie Defregger, an seinem Wesen festhält, dem vermag ich auch nicht zu zürnen, wenn er nur wirklich noch das in der Natur sieht, was er aus ihr malt. Redlichkeit können wir vom Kunstwerk fordern.

Franz v. Lenbach's neuester «Bismarck» ist ein Bildniss ersten Ranges. Es wird andere seiner Darstellungen des Kanzlers zwar wohl schwerlich aus ihrer Popularität vertreiben, aber dem Bild bleibt für

die Dauer neben seinen malerischen Eigenschaften der Werth einer sehr beachtenswerthen geschichtlichen Urkunde. Die Herbheit und das innere Wohlwollen, die behäbige Breite und die sichere Manneshaltung, der Blick voll prüfender Klugheit und doch von grosser Herzlichkeit — das Alles weiss nur ein wirklich grosser Künstler einem grossen Manne nachzufühlen, wie es hier geschah. Vor dem Bilde hatte ich die Empfindung, diesem ernsten, mächtigen Bismarck müssen leicht die Thränen über die Backen laufen — wenn er lacht. Der Zug von Eisenhärte in ihm ruht hinter der Stirn, hinter den Augen birgt sich aber der Schalk, der sich in norddeutscher Selbstironie gefällt. Und das ist eine That von Lenbach, dass er uns den grössten Deutschen nebenbei als liebenswerthen Menschen zu zeigen vermag, in immer wiederholter Darstellung alle Seiten des in einem Werke nicht zu erschöpfenden Mannes festhält.

Derselbe Lenbach bescheert der Ausstellung die Anordnung eines Saales voll alter Bilder aus Privatbesitz, die vieles in seinem Portrait ganz vortrefflich erklärt: Man vergleiche diesen Saal mit jenem kleineren Raum, welchen die Amerikaner für ihre Bilder decorirten: Lenbach braucht alte Teppiche, eine tiefgefärbte Decke, gebrochenes Licht, eine malerische staffelartige Aufstellung, eine Umstimmung des Auges, um dann die farbenleuchtenden Bilder als glänzende Flecke auf diesem tiefen Fond meisterhaft zu vertheilen. Die Amerikaner nehmen ganz moderne helle Stoffe, machen einen ganz schlichten naturalistischen Fries und hängen die Bilder ruhig vertheilt an die Wand. Die alten Gemälde sind unverkäuflich, aber trotzdem erscheinen die verkäuflichen amerikanischen weniger als «angeboten». Ich meine, dass sich die Vornehmheit, welche Lenbach's Bildniss auszeichnet, vielleicht doch auch ganz im Tone unseres Jahrhunderts erreichen lasse. Lenbach kämpft noch den Kampf des Styles gegen die Mode. Die Amerikaner suchen die Mode zum Styl zu erheben; Jene haben erreicht, mit ihrer Zeit künstlerisch in Frieden leben zu können; Lenbach schreitet, mit dem Blick nach rückwärts, seinem Ziele zu. Ist's ein Wunder, dass das jüngere Geschlecht der einfacheren, sicheren Art des Wandelns lieber folgt?

Fritz August v. Kaulbach stellt eine «Beweinung Christi» dar, in welcher sich alles das vereint, was die Bilder der alten Meister gross macht: feste, gesetzmässige Composition, vortreffliche Zeichnung, edler Ausdruck, interessantes Colorit. Wenn es Aufgabe der Kunst ist, das Schöne immer auf's Neue wieder zu schaffen, ohne Nebengedanken, so muss das Bild als eine glänzende Leistung dauernden Werth haben. Der Fehler aller Kritiker — und mithin auch meiner — ist nur, dass es uns an Unbefangenheit in der Würdigung dieser Verdienste fehlt. Wir erinnern uns, dass der pyramidale Aufbau, die planmässige Linienführung der Composition, doch von Wilhelm Kaulbach und über diesen hinaus von den grossen Italienern etwas weiter geführt worden sei, wir werden in den Köpfen an dies und jenes aus verschiedenen Kunstzeiten erinnert; wir fragen als Moderne, wo denn das Licht in dem Bild herkomme, da der Vorgang in dämmernder Abendstunde sich vollzieht und wir suchen im Geiste ausserhalb Titianischer Bilder nach Stoffen, auf welchen so interessante Wandelungen der Colorits vor sich gehen, wie auf den hier dargestellten. Ich weiss wohl, das ist alles recht kleinlich, rationalistisch, denn wo ein Christus stirbt, da wanken die Gesetze dieser Welt. Wenn ich auch sonst sehr wohl und mit Entzücken der vollen Vernachlässigung der Naturwirklichkeit zu folgen vermag, wie sie etwa bei Böcklin oder Burne-Jones erscheint, so wird es mir schwer, unter Kaulbach's Führung auf dem Wege von dieser idealen Höhe der Sorglosigkeit zur Realität gerade auf dem oder jenem Punkte mit Behagen zu verweilen, wohin mich der eine Mittlerrolle spielende Künstler stellen will. Es geht durch unser Schaffen ein scharfer Wind und es zieht besonders heftig an solchen hervorragenden Punkten. Man möchte da sich an eine starke, lebendige Persönlichkeit halten und wird unruhig, wenn man sich an Meister vergangener Zeiten gewiesen fühlt.

Das Beharren beim erreichten Guten, welches die genannten Künstler auszeichnet, eine Tugend, die wir uns nicht durch Junge und Jüngste verunglimpfen lassen wollen, das Concentriren des Künstlers in einer von ihm selbst sich geschaffenen Anschauungsweise ist die Gabe scheinbar nicht eben Vieler in Deutschland. Es ist nicht blos eine kleine Freude für den mit seinen Kenntnissen Prunkenden, dass er ein Bild sofort als das eines ihm lieb oder schon wieder unlieb gewordenen Meisters erkennt, sondern es ist ein Stück Meisterthum selbst, was sich hierin ausspricht. Man sieht daraus, dass er die Welt lehrte, die Welt von seinem Standpunkt aus zu betrachten. Aber es wird nicht alle Tage ein Standpunkt gefunden



O. Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

An der Isar.



und Vieles muss als verbreitender Versuch in Vergessenheit versinken, ehe die Kunst wieder vollen Besitz ihrer Ausdrucksmittel und in diesem ihren festen Halt findet.

Die vorjährige Münchener Ausstellung gab vorzugsweise Einblick in das Ringen der Zeit, sie brachte Schwankungen, Versuche, kühne Anläufe. Die diesjährige ist ruhiger. Ich weiss nicht, ob es die Aufnahme-Jury war, die mit dem Scepter des Ablehnungsrechtes diesen Frieden schuf, oder ob wirklich mehr Einheit in das Streben gekommen ist. Mancher noch nicht ausgefochtene Kampfton klingt hier und da an. Maler wie L. v. Hofmann, Julius Exter, Leopold Graf v. Kalckreuth, von denen einzelne Arbeiten wie verstohlen in die Ausstellung in ihrer coloristischen Wucht hineinschauen, zeigen an, dass heller Schwertschlag draussen, ausserhalb des Glaspalastes noch nicht verstummt ist, dass die Jungen ihr Recht, anders zu sein als die Alten, nicht aufgaben.

Derselben Jury ist aber wohl auch die Verantwortung zuzuschreiben, dass so Vieles des einst gefeierten Alten fehlt. Man muss es sich vergegenwärtigen was Alles nicht da ist, um den Umschwung der Zeit zu erkennen, obgleich das Urtheil in besonnenen Händen lag.

Otto Strützel. Studie aus Willingshausen (Hessen).

Da ist zunächst ein von der Menge vielbeweinter Todter, nämlich das deutsche Genrebild voll Süssigkeit und Philisterseligkeit. Selbst die Grossen und wahrhaft Guten dieser Richtung, wie vor Allem Ludwig Knaus, fehlen. «Die erste Pfeife», «Kind mit Kätzchen», «Blindekuh» und solche Läppischkeiten sind völlig verschwunden. Die Maler deutscher Nation haben die Kinder mit männlichem Ernst anzusehen gelernt, nicht mehr durch die Brille der Tanten und Grossmütter. Fortgeblieben ist ferner fast ganz das einst als naturalistisch viel angefeindete und viel gefeierte moderne Sittenbild. Die Düsseldorfer Ferdinand Brütt und Ch. L. Bokelmann sendeten noch solche Arbeiten und zwar in ihrer Art ganz vortreffliche, ein, aber in ihren neuesten Werken haben, wie ich wenigstens von Bokelmann weiss, auch sie dies Arbeitsfeld geräumt. Die Theater beginnen sich zu leeren bei den Stücken von Dumas-Fils und Victorien Sardou, Lindau und Blumenthal. Dieser Realismus ist fertig, der Realismus der Salons, der guten Gesellschaft mit der anfangs kaum erkannten, später immer deutlicher hervortretenden conventionellen Wahrheit, die, sobald sie erkannt ist, als die schlimmste Unwahrheit erscheint. Man kam ihr hinter die Schliche. Und selbst wo Künstler sich redlich mühen,

der Gesellschaft in's Herz zu schauen, wie W. Pape in seiner Trauung am Krankenlager: «Sei getreu bis in den Tod!», in Georg Buchner's «Gelöbniss», F. B. Doubek's «Gesangsprobe» und in anderen redlich empfundenen Bildern ist man ungerecht genug an die vortrefflichen Aufführungen solcher Scenen auf der Bühne zu denken. Ja sogar vor dem räumlich gewaltigen, malerisch ebenso meisterhaften als modern gehaltenen Bilde von Walter Firle «In der Genesung» konnte ich nicht ganz die Gedanken los werden, als sei die Gruppe vom Künstler nicht erlauscht, sondern habe dieser die, über ihre im Stuhl sitzende, genesende Tochter gebeugte Mutter gebeten, sie in ihrer so überaus ächten und ungezierten Stellung malen zu dürfen.

Weiter fehlt das Bild im Geiste Jacques Offenbach's, das junge Mädchen mit immer noch einen Zoll weiter offenem Busentuch, und zwar fehlt es zum Aerger sehr vieler sonst ganz braver Leute. Es ist nicht nur die Jury, sondern auch die ganze deutsche Kunst trotz alles Schimpfens über ihre Verrohung so erstaunlich ehrbar geworden, dass ich mich schon vor dem Rückschlag zu fürchten beginne. Als Gegenstück fehlt aber auch das Kampfbild des Realismus, der lebensgrosse hässliche Kerl, der noch vor zwei, drei Jahren die Philister in Entsetzen jagte. Damals trug er auf seinen Sabots die Vorwürfe ruhig fort, welche bisher das realistische Sittenbild belasteten. Auch dies hatte man, damals nur an Achilles und Tronje Hagen gewöhnt, für einen «Cultus des Hässlichen» erklärt und erst die brutalste Form der Wahrheitsliebe machte Vielen die feinere, gesellschaftsfähigere, ältere begehrenswerth. Fritz Fleischer's «Hundehexe» ist noch ein in gewissem Sinn sich selbst ironisirender Nachklang dieser die zarten Nerven der Idealisten beleidigenden Kraftäusserung des Realismus. Diese den Kunstfeinschmeckern derb vor die Nase gehaltene Keule war aber doch ein sehr feines und sehr nützliches Geräth. Es hat diese Kunst der Courbet, Bastien-Lepage und aller ihrer Genossen wie ein Gewitter gewirkt, das alle die süssen Kunstpüppchen, mit denen uns Männern zu spielen zugemuthet wurde, in alle Winde jagte. Denn sie lehrte uns vor Allem zu unterscheiden zwischen literarischem und malerischem Gegenstande im Bilde. Dass die Kritiker zumeist böse auf diese Malerei sind, das mag wohl entschuldigt werden: sie nahm ihnen fast das Brod. Denn sie schuf Bilder die man sehen, nicht aber lesen soll; sie malten für die Augen, nicht für die Ohren.

Und so ging denn viel sonst wohlgepflegter Idealismus den Weg in den Orkus. Wir haben einen «Verein für historische Kunst», aber wir haben keine historische Kunst mehr. Die Sammetjacken und Plüschhosen, die Landsknechthelme und Ritterstiefel sind im Preise gesunken. Nur im Miniaturbilde trifft man sie wieder. Dahin, dahin die classische Allegorie, dahin Hellas und Rom, dahin die pathetische Darstellung nationaler Grossthaten, kein Karl, kein Barbarossa, kein Wallenstein, ein kleiner zierlicher «Friedrich» von Seiler: Das geschichtlich Grosse nur noch im Miniaturbilde!

Die Renaissancemalerei mit den schönen Venetianerinnen und den schalkhaften Bürgerstöchtern in weisser Faltenhaube, hat ihren Abschluss erreicht. Hermann Kaulbach malte: «Das Ende vom Lied!» Dem Roccoco, das so stolz die Erbschaft anzutreten bereit war, sind nur wenig Jahre beschieden gewesen. Es lebt in den kleinen feinen Bildchen wie Anton Seitz, Wilhelm Löwith, Josef Munsch, Franz Simm u. A. ein Sonderdasein für Feinschmecker und Mundspitzer, die ihren besonderen Spass an solchen Werken haben, welche nicht zwei zugleich besichtigen können, an Werken für den Privatgenuss. Dahin ist aber auch das Schlachtenbild. Franz Roubaud schildert uns zwar in seinem «Verwundet» über die Schneefelder zurückreitende Tscherkessen und auch sonst mag hier und da noch ein Waffenstück auf der Ausstellung erschienen sein. Aber die grosse Zeit von 1870/71 ist malerisch für München vorüber. Wohl nie ist weniger Schlachtendampf gemalt worden, als jetzt in den Tagen des rauchfreien Pulvers. Und wenn Theodor Rocholl uns nochmals in grossen Bildern an Sedan und Mars la Tour erinnert, so findet er nicht mehr den Wiederhall, wie einst bei den Helden des Feldzuges und der sie bewundernden Nation. Der Patriotismus hat eine andere Wendung genommen. «Gute Werke schaffen!» heisst das Feldgeschrei und «Mit Pinsel und Modellirholz die fremden Nationen schlagen!» die Losung. Der Jubel über die Waffensiege allein thut's nicht!

Nicht minder verschwand das alte Kirchenbild. Selbst wo ein solches, wie Ernst Zimmermann's «Christus erscheint dem Thomas», noch im Aufbau und in der Haltung an tizianische Herrlichkeit mahnt, ist Ton und Ausdruck mit kräftigem Bestreben modern; oder wo uns E. von Gebhardt in kerniger Tüchtigkeit «Christus in Bethanien» vorführt, sehen wir, dass

die renaissancistische Kleidung nur ein Hilfsmittel ist, junge naturalistische Formenerkenntniss den Altes gewohnten Augen leichter verständlich und unmittelbarer empfänglich zu machen. In Albert Keller's gekreuzigter «Heiligen Julia» funkelt weisses Impressionistenlicht um den jugendlichen Leib, leuchtet der Heiligenschein im Goldton der Abendsonne, W. Räuber's «Bekehrung des heiligen Hubertus» und Graf R. von Rex in seiner «Letzten Birsch St. Huberti» kehren das Landschaftliche der Bilder so hervor, dass man bei Letzterem fast fragen möchte, ob es ihm in seinem sehr fein gestimmten Bilde nicht mehr darum zu thun war, das Licht in dem glänzenden, durch die Waldesnacht funkelnden Kreuz zu sammeln, als auf die Darstellung des märchenhaften Vorganges.



Otto Strützel. Vorfrühlingsstudie aus Hessen.

Man hat zu viel über die Geistlosigkeit und den Pessimismus der Naturalisten geklagt um nicht schon hier darauf hinzuweisen, dass gerade zwei Meister dieser Richtung es sind, welche zwei der ernstesten kirchlichen Bilder schufen, Fritz von Uhde und Franz Stuck. Schon Stuck's ältere, hier nochmals ausgestellte «Pieta» ist ein Werk von grösstem Ernst und ganz hervorragender Kraft. Dass Stuck die flach ausgestreckte Leiche und die stehende, in die gramesharten Hände das Gesicht verbergende Jungfrau im harten rechten Winkel zu einander brachte, hat vielerlei ästhetische Bedenken erweckt. Früher, als der Symbolismus noch mehr in Mode war, hätte man die jetzt wohl unbeachtet gebliebene Kreuzesform der Gruppe begütigend hervorgehoben. Jetzt hat man sich an das zu halten, was der Künstler wollte: an die Gewalt des Todes über den in seiner Starrheit lebendigen Leichnam, an die Innigkeit in der Bewegung der Trauernden, deren herber Schmerz den scheinbar unbewegten Körper durchfluthet, an die Wucht der Farbe und die schlichte Unmittelbarkeit, mit der der Vorgang geistig erlebt und künstlerisch zur Anschauung gebracht ist.



Otto Strützel. Bei Kiefersfelden (Oberbayern).

Stuck's «Kreuzigung» ist gewiss nicht minder ernst. Eine gewisse Scheu vor allem Herkömmlichen, Nachempfundenen, kämpft in ihm

mit der Lust grosse Eindrücke zu verarbeiten. Das Ringen nach selbstständiger Form äussert sich kräftig in dem in sich doch wohl nicht ganz ausgereiften Werke. Um nicht eines der in der Kirchenmalerei leider so beliebten «lebenden Bilder» in schön verschränkten Linien zu componiren, stellt er die Gestalten hart neben einander. Der Umriss jeder Figur ist wie mit der Keule geschrieben, übermächtig in tiefem Drange nach noch nicht frei hervorquellender Eigenart der Natur abgerungen. Die Farben sind schwer, die Kontraste grausam, die Pinselstriche wie im Zorn geführt: Ein junger Meister, der sich im Schwanken des Geschmackes nichts vergeben will, der im kühnen Selbstgefühl lieber abstösst, um sich nicht fremdem Kunstwillen beugen zu müssen.

Als ich Uhde's «Verkündigung bei den Hirten» zuerst sah, erschien mir das Bild im Tone hart und flau zugleich: Seitlich links ein Engel, der etwas linkisch mit der Rechten das weisse Gewand hebt, gegenüber unten eine Anzahl knieend Anbetender; über dem ganzen ein grauer Nachtton, den nur ein Lichtstrahl erhellt. Dieser fällt derart von oben ein, dass er den dem Beschauer abgewendeten Rücken des Engels trifft und nur hier und da dessen Gewand durchleuchtet. Uhde, der «Sensationshascher», hat hier ein Bild geschaffen, das mir nichts weniger als durch Glanz des Colorites aufzufallen schien. Als ich aber zum zweiten und dritten Male und dann immer wieder vor das Bild trat, da spürte ich in milder Kraft den Geist der Offenbarung aus ihm heraus wirken: Langsam wurde es hell im dämmernden endlos weiten Dunkel, die Gestalten erhielten Form, der Nachthimmel Klarheit, der Blick in die im Nebel schwebende Ferne Tiefe, der milde Himmelsstrahl der die Engel daher geführt hatte, warmen erquickenden Glanz, um die Köpfe der Hirten spielte eine hoffnungsreiche Verklärung. Alle Harte war aufgelöst, alle Unklarheit durchlichtet. Und der Engel sprach mit so viel schlichter Güte, so überzeugt und mit so herzlicher stiller Freude zu seiner kleinen Gemeinde, dass mir mehr und mehr klar wurde, dass Uhde wieder einmal der Ausstellung ihren besten Gehalt gab, dass sich hier der kühne Realismus zur vollsten Reife, zu einer willigen Sprache für einen tief angelegten Menschen entwickelt hat, den ein inneres Schauen zum Verkünden höchster Wahrheiten in schlichtester Form zwingt.

Und so sind wir denn bei der Kunst angelangt, von der ich sehr wohl weiss, dass sie nicht zu Allen spricht. Gerade die ernsten, tieferen Gedanken zugänglichen Männer und Frauen weisen sie oft von sich ab, die berufenen Verkünder des göttlichen Wortes wollen fast ausnahmslos von dem Rechte Uhde's zur Mitwirkung in ihrem Amte nichts wissen. Aber mir will scheinen, dass ein gutes Stück der Hoffnung deutscher Kunst im Zuge dieses Schaffens liegt, die heiligen Dinge nicht nach fertigen Idealen, sondern aus der Tiefe eigenen, wenn auch zunächst befremdenden Denkens und Empfindens zu schildern, die biblischen Gestalten in sich und aus sich leben zu lassen, modern zu sein, wie es frühere Zeiten waren. Wären die Griechen nicht einmal ganz modern und ganz Ausgestalter eigenen Empfindens gewesen — nie hätte ihre Kunst die Welt beherrscht. — —

All die Versuche, welche die jüngeren Maler mit coloristischen Effecten machen, Versuche zu denen ein tiefer Idealismus treibt, weil sie meist in die Regionen der hoffnungslosen Unverkäuflichkeit ihrer Bilder führen, gehen darauf hinaus, dem Selbsterschauten Gestalt zu geben. Dabei kommt es ihnen zunächst gar nicht oder doch wenig auf den Inhalt ihrer Bilder an, sondern nur auf die volle Ergründung der Natur. Man klagt bei den Freunden älterer Kunst über den Verfall des Zeichnens, aber niemals sind unsere illustrirten Blätter besser bedient gewesen, wenn man unter Zeichnen nicht blos das Festhalten der Contour in scharfen, meist in der Natur nicht vorhandenen Linien versteht. Man übersieht dabei, dass die malerische Kunst ein volles Formverständniss fordert. Geschädigt wird nur die Kunst der Composition, das planmässige Aufeinanderbauen von Menschen, die freie Beherrschung des bewegten Körpers als eines Theiles im architectonisch gedachten Gesammtbilde. Auch an Handlung büsste die Kunst ein: Sie versucht nicht mehr Geschichte oder auch nur Geschichten zu erzählen. Der Grundzug dessen, was vom alten Genrebild übrig blieb, ist die Darstellung schlichter Existenz in einer dieser angepassten Naturstimmung.

Das sieht man schon am Thierbilde. Der Hund der romantischen Periode war ein sehr geistreiches Thier mit wunderbar tiefen Seelenregungen. Er konnte ein verzweifelt ernstes und treuherziges, fast menschliches Gesicht machen, in ihm steckte stets ein Stück Thier-Epos, eine Fabel-Moral. Die Thiere der heutigen Kunst haben an Bildung und sentimentalem Geist wesentlich eingebüsst, sie haben der Menschheit nichts zu sagen, als dass sie in ihrer Art da sind, dass sie ein Natur-



F. v. Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herzogin Ludovica in Bayern.





Otto Strützel. Portraitstudie (Fürstenfeld-Bruck).

product sind. Wenn Richard Friese seinen alten, etwas zerzausten Löwen «Raufbold» nennt, so ist zum Glück das Bild unbefangener als sein Name, die «Schlacht an der Katzbach» von O. Gebler hat noch einen Zug zum Genrehaften: Balgende Buben, denen die Herde stumpf zuschaut; J. Adam's «Katzenbilder» gehen hierin noch einen Schritt weiter. Aber in Anton Braith's grossem Thierbild «Morgen auf der Weide», in Heinrich Zügel's sonnenwarmen Schafbildern und namentlich in seiner «Schweren Arbeit», — drei lebensgrossen, den dampfenden Acker pflügenden prachtvollen Ochsen in einem wunderbar scharf und sicher beobachteten Morgendufte — zeigt sich die moderne Thierdarstellung auf ihrer Höhe. So gross wie die Leinwand des Bildes ist auch die malerische Vollendung dieser ungewöhnlich kühnen Schöpfung: Sie ist eine der besten der ganzen deutschen Abtheilung.

In die Darstellung der Menschen hat sich mir die Beobachtung aufgedrängt, dass das Bildniss in München bei den Deutschen nicht eigentlich glücklich vertreten ist. Ausser Lenbach, in dessen Fussstapfen Leo Samberger interessante Versuche macht, gehen zwar Manche ihre eigenen Wege. Die beiden sich gegenüberhängenden Frauenbildnisse, auf welchen die kalten Fleischtöne von einem leuchtenden Gelb sich abheben, eines von Hugo Vogel und das andere, an Feinheit der Beobachtung nicht unerheblich überlegene von Karl Hartmann, muthen zunächst als coloristische Versuche an, für die das Bildniss — meiner Ansicht nach — weniger bestimmt ist als andere Kunstformen. Die eigentlich soliden und doch geistreichen Darstellungen, die in die Wohnung oder den Sitzungssaal passen, bei welchen der Maler zurücktreten und der Dargestellte mit aller Schärfe festgehalten werden soll, sind überraschend selten: Ferdinand Brütt schuf eine der bemerkenswerthesten.

Otto Strützel. Thierstudie aus Hessen.

Um so feiner sind jene Bildnisse, die ans Genrehafte streifen. So vortrefflich wie uns Fritz Strobentz den amerikanischen Maler J. G. Melchers in einem Bildchen darstellt, das bei Allem in's Detail gehenden Fleiss fertig wie aus der Pistole geschossen

vor uns steht; so feinfühlig kraftvoll wie Ernst Oppler uns zum Beobachter eines in der Dämmerung nachdenklich schauenden Mädchens macht; in so vornehmer Weise wie uns Reinhold Lepsius einer Dame der Gesellschaft gegenüberführt — das sind alles Ergebnisse einer hoch entwickelten malerischen Schulung und eines für Tonwerthe geschärften Auges. Solcher Vorzüge kann sich in hohem Grade auch Robert Koehler rühmen, dessen Frauenportrait grossen malerischen Werth besitzt und im Ton zwei Meisterwerken verfeinerten Lichtstudiums nichts nachgibt, «Herben Worten» von F. Skarbina und dem «Ehepaar» von J. Block.

Es lohnt sich wahrlich einige Zeit bei diesen Bildern zu verweilen. Skarbina ist wohl einer der fleissigsten Sucher nach den dem täppischen Auge unsichtbaren Werthen sich kreuzender Lichte und Reflexe. In seinen «Zwei Schwestern» wird dieses Streben zu einer fast wissenschaftlichen Folgerichtigkeit durchgebildet. Was er in der Natur sieht, das einem Anderen in derselben Natur wiedererkennen zu machen, ist schon ausserordentlich schwer. Man wird nicht nur dem Farbenrohen, sondern selbst dem Maler alter, in Localtönen schaffender Kunst vor dem Objekte schwerlich das Geständniss ablocken, dass grüne oder rothe Reflexe z. B. die Gesichtsfarbe so völlig umzustimmen vermögen. Der Unmusikalische hört feine Nuancen in der Musik nicht und spiele man sie ihm hundertmal vor, der Unmalerische erkennt die Richtigkeit von Skarbina's Darstellungen thatsächlich nicht an, oder doch nicht vollständig. Solche Werke fordern, wie so viele Werke der jüngsten Schule, ein zu feines Auge, eine zu hohe Schulung, welche die

Otto Strützel. Studie.

Nation nicht hat und vielleicht nie erlangen wird. Diese sieht den romanhaften Vorgang, wohl auch den malerischen Conflict, es sieht in beiden Bildern die starken Lichtcontraste, nicht aber die Lösung des Problemes, es sieht in einem minder feinen Bilde zunächst noch mehr, weil sich dort alle jene Dinge aufgelöst darstellen, die sie in der Natur nicht zu beobachten vermag. Man wird es in München wohl nicht überall verstehen, man versteht es sicher nicht in Berlin, warum G. Kuehl bei den französischen Künstlern eine so geachtete Stellung einnimmt. Die wunderbare Klarheit und Duftigkeit seiner Bilder, die feine Beobachtung der Luftwirkung selbst in geschlossenem Raume, die Meisterschaft, mit den kleinsten Nuancen im Localton das Verschiedenartigste auszusprechen, die bemerken eben nur Wenige. In Frankreich wird es nicht viel besser um das Feingefühl der Leute stehen, nur scheinen die dortigen Wenigen einen grösseren Einfluss zu haben und willigere Folge zu finden als bei uns. Wie viel brave Leute, die den sehr verständigen Gedanken haben, mitgeniessen zu wollen, wo Andere sich erfreuen, führte ich vor solche Bilder und suchte ihnen vergeblich klar zu machen, dass die Gesichter nicht grau seien, sondern unter dieser Beleuchtung nur grau erscheinen, dass das Licht hier und dorthin wirklich so weisse Flecken vertheile. Sie hatten in der Natur so etwas noch nie mit Bewusstsein gesehen und waren der ebenso festen als irrigen Meinung, dass sie solche Natur hässlich finden würden. Die Maler wenden sich an Leute, die die Welt mit offenen Augen betrachten gelernt haben und finden meist nur solche, welche in

der Natur die gewohnten Bilder älterer Kunst suchen, erst dann die Natur für schön finden, wenn sie so aussieht wie ein Bild, natürlich wie ein altes Bild. Diese Künstler bedenken nicht — und zwar mit vollem Recht — dass die Mehrzahl unserer kaufkräftigen Damen den Maikäfer entzückend finden, weil er ganz so aussieht wie der aus Chocolade; und dass unsere städtischen Kinder den so gerühmten Anschauungsunterricht «geniessen», d. h. früher das Bild eines Ochsen, eines Berges sehen als diesen selbst, dass also das Bild der ursprüngliche Eindruck bei ihnen ist, nicht die Natur!



Otto Strützel. Alte Mühle bei Leipzig.

Es ist nun gewiss ganz gut, dass in der Nation ein von alther überkommener Idealismus lebt, der selbst die alltägliche Umgebung nach seinen Wünschen umwandelt. Die Kunst soll nicht Caviar für das Volk sein. Hunderte von mehr oder minder geschickten Händen sollen Kunstwerke schaffen, an die der Geschmack sich vorwärts rankt. Ein mittelmässiges Bild im Hause macht oft die Bewohner kunstverständiger als hunderte von Meisterwerken in den Museen. Kunst soll wie das liebe Brod genossen werden. Die in der Naturerkenntniss Zurückbleibenden sollen auch ihre Kost erhalten. Durch das Hetzen der Ausstellungen sind wir dahin gekommen, dass die künstlerischen Fortschritte mit Meilenstiefeln dem Volksgeschmack voraus sind. Kritiker und Künstler sehen jährlich tausende von Bildern und sind ermüdet und blasirt. Malt ein Meister zehn Jahre in ähnlicher Weise, so gilt er für langweilig, veraltet. Wir freuen uns, die modernen Holländer, einen Israels, einen Mesdag, alle Jahre zu sehen, obgleich sie seit Jahrzehnten im Grunde genommen immer dieselben bleiben. Wir verwahren uns aber gegen die heimischen Meister, weil wir alle ihre Werke oft vor Augen haben. Seien wir weniger nervös: Man lasse der Kunst Stätigkeit. Die jungen Dränger sind wahrlich nöthig, und von ganzem Herzen zu unterstützen, die Erhalter aber nicht minder. Ich würde, hätte ich eine zu verschenken, die Krone Dem reichen, der uns gutes Neues bringt, denn die Zeiten ändern sich und daher muss sich ihr Ausdruck, die Kunst, auch ändern. Aber ich meine, alten Kronen lasse man ihren Glanz, was einmal schön war, daran sollen wir uns und Anderen nicht gewaltsam den Geschmack verderben. Tausende sind eben erst beim Verständniss ihrer Werke angekommen; gönnen wir den Stehenbleibenden deren laute Huldigungen. Hoffentlich geht das Fortschreiten in die Tiefe des Volkes über. Denn die Kunst muss fortschreiten, gleichviel ob der Weg bergauf oder bergab gehe!

Dies Fortschreiten, ein Zeichen der Kraft, lässt sich am besten in dem eigenthümlichen Suchen nach neuen Ausdrucksformen beobachten. Die Bewältigung der Lichtwirkungen lockt den Einen: Paul Hoecker malt uns ein im Zwielicht «Träumendes holländisches Kind», Erich Niedmann zeigt uns gar dreierlei Licht in einem Bilde, Ferd. M. Bredt sucht den Orient auf, um seinem lebhaften Farbensinne Aufgaben zu stellen, zahllose Andere, die wohl ebenfalls genannt zu werden verdienten, schwelgen in Problemen, um in ihrer Bewältigung ihr Können darzulegen. Man sehe z. B. auch unter den Aquarellen die meisterhaften, prachtvollen Arbeiten von Hermann Schlittgen, von Ernst Eitner und Anderen.

Daneben gehen die völlig selbstständigen Künstler her, Hans Thoma und Wilhelm Trübner, die meist den Ausstellungsbummlern etwas zu lachen geben, wie man ja gerne bespöttelt, was ausserhalb des Verständnisses liegt, denen aber ein Freund ihrer wahrhaft vornehmen Kunst den Rath geben sollte, sich in der grossen Kunstbude nicht mit herumzuschlagen, da sie hier stets unterliegen werden; denn Beide machen keine Ausstellungskunst, sondern eine solche, die man daheim für sich haben muss. Wo Raketen fliegen, wird die beste Hauslampe nicht geschätzt.

Böcklin dagegen, von dem wir zwei frühe Portraits sehen, Arbeiten bei deren Anblick der alte Hans Holbein schmunzeln würde, hat Schule gemacht: Hans Sandreuter's Sommertag, Sigmund Landsinger's Pandora und — erstaunlich genug — des einst vielgeschmähten Realistenhäuptlings, des trefflichen Otto Sinding Bilder zeigen unverkennbar die Spuren seines Geistes.

Noch eindringlicher zeigt sich seine Schule in der Landschaftsmalerei. Dort hat sie Unterstützung durch die Schotten gefunden, welche der Münchner Kunst Farbigkeit mit Realität zu verbinden lehrten. Der Blick hat an Tiefe gewonnen, ohne an Weite einzubüssen. Zwar ist die componirte Landschaft gänzlich überwunden. Es ist erwähnenswerth, dass auf dieser Ausstellung nicht nur beide Achenbach, sondern eigentlich auch ihre Schule, vorläufig wenigstens, fehlen. Denn in den Bildern, auch den Düsseldorfern, den schönen Arbeiten von Georg Oeder, Ludwig Munthe u. A., fehlt die Inhaltlichkeit der Altmeister und der bei aller Freiheit doch festgehaltene planmässige Aufbau. Das eigentlich Neue in der Landschaft ist die Behandlung des Schnees, für die Frits Thaulow und die Norweger die Wege bahnten und namentlich eine intensive Einsicht in den Vordergrund, in dämmernde Wasser, gurgelnde Bäche unter Weiden, bei welchen die Tontiefe in voller Farbigkeit zum Ausdrucke gebracht wird. Die im Auftrag trockenen, aber in der Wirkung erstaunlichen Arbeiten von Otto Reiniger, die verwandte Landschaft von Erwin Starker, ein sonniges Bild von Adolf Lins, eine schöne, im Catalog nicht verzeichnete Arbeit von P. Hey und namentlich die vortrefflichen, ebenso gesund als fein empfundenen Bilder von Charles Palmié und der vom Duft ächter Naturpoesie verklärte Blick von der Höhe in ein Mühlthal von Pötzelberger mögen als Beispiele dieser Richtung gelten.

Otto Strützel. Aus der „Allotria“.

Den Blick in's Weite probt am Besten die See. Es ist erstaunlich, welche Fortschritte man machte, sie darzustellen. Selbst bei den besten älteren Holländern hatte das bewegte Meer etwas hölzernes, als stehe es mitten im Wanken stille. Erst die Engländer fanden die Formen und Farben der stürmenden Wellen, Andreas Achenbach war der erste, der sie uns darstellte. Inzwischen hat man ihnen ihr letztes Geheimniss abgelockt. Schönleber



L. Lerch pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

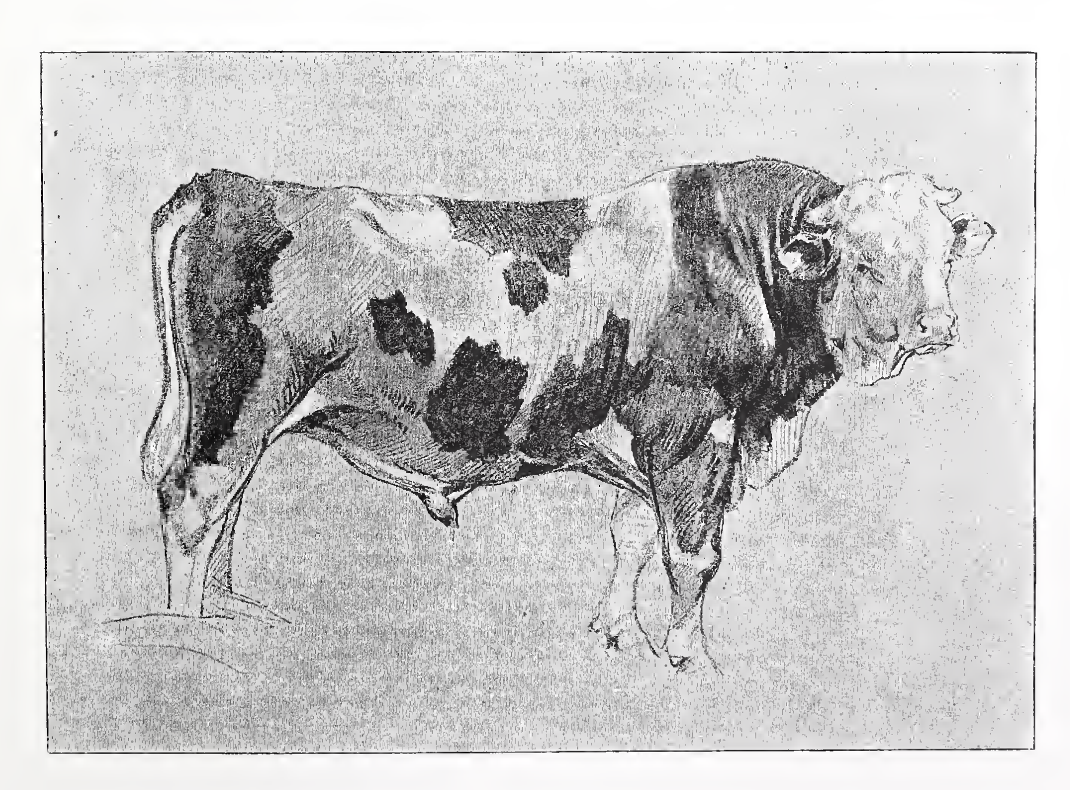
Pietá.



war einer von dessen Offenbarern, das erkennt man, wenn er selbst gleich fehlt, an den Bildern seiner Schüler, wie an der feinen «Morgenstimmung an der Tyrrhenischen Küste» von Manuel Wieland, wie an Rudolf Hellwag's «Wisby», an C. Th. Böhme's vornehmem Lofotenbild mit dem Blick auf die ferne Meeresfläche. Minder glücklich ist Gude's Berliner Schule vertreten. Es fehlen gerade unter den pinselfertigen Marinemalern die dort am meisten genannten Namen. Unter den Münchnern erwies sich Ludwig Dill wie immer als feiner Beobachter namentlich venetianischer Marinen und Hans von Bartels als ein nie im Ton schwankender Virtuos in der Darstellung der Brandung. Manche böse Menschen fürchten, er sei in Gefahr zu virtuos zu werden!

Den Schnee hat Hans Olde mit einer Farbigkeit und Leuchtkraft gemalt, die ihm den Erfolg sichert, dass sein Bild zu den meist besprochenen in der Ausstellung gehören wird. Es flimmert um den Schafstall, welchen er darstellte, in schneidendster Kälte, es ist der Kampf der Sonne mit dem Frostnebel in wohl noch nie erreichter Kraft dargestellt; Friedrich Stahl kommt es mehr auf Contraste an: «Leben und Tod», ein Berliner Bahnhof mit seinen unzähligen Laternen von einem Kirchhofe aus, ein etwas sentimental durchsetzter Gedanke, dessen Ausführung glücklicher Weise von gesundestem Realismus zeugt. Höher steht mir Anders Andersen-Lundby's Abenddämmerung.

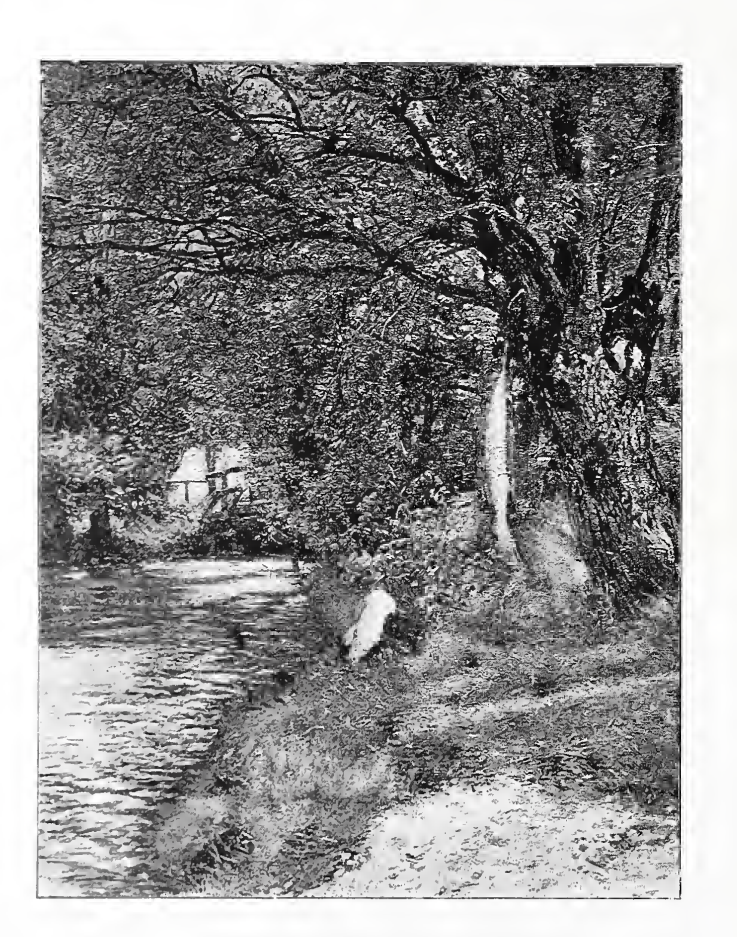
Die Ebene scheint ebenso sehr in Missachtung gerathen zu sein, als die Berge. Wenn uns Joseph Wenglein und Ludwig Willroider in ihre braun gestimmte, breit sich hinlagernde Welt führen, so ist es nicht jene, die der Tourist aufsucht, man muss schon zu Carl Ludwig aus Berlin gehen, um einen Alpenpass zu sehen zu bekommen; man muss sich von des durch jähen Tod uns entrissenen Hippolyt von Klenze ergreifender Darstellung vom jähen Tod eines Wilderers über das Gebirgsleben unterrichten lassen. Man sucht vergeblich nach schneebedeckten Firnen und der Herrlichkeit grüner Matten und düfteblauer Thäler voll Kuhreigen und Juhschreie. Hans von Berlepsch zeigt uns wenigstens die überschwemmte Ebene, den ungemüthlichen Thauwind und die aus weiter Wasserfläche vorragenden Bäume, Ludwig Dettmann mit feinem Gefühl die nordische Ebene. Die Mehrzahl der Landschafter sind aber aus dem Grau in frisches Grün übergesiedelt und ergötzen sich im Innern der Wälder, wenn die Sonne durch die Kronen bricht, theils an der Poesie der Stimmung, theils am Spiel des Lichtes und der Farben. Ganz durchsonnt im Grün sieht Eduard



Otto Strützel. Thierstudie aus Hessen.

Selzam den Wald, noch mit herbstlichen Blättern am Boden Max Hoenow, dem weissen Licht der Sonne folgt mit feinem Pinsel Heinrich Hermanns, der bläulichtiefen Hitze des Gewittertages Fritz Baer und bei ähnlicher Stimmung, doch in zum Vergleich auffordernder coloristischer Verschiedenheit der vielseitige und kräftig ansprechende Peter Paul Müller.

Es ist unmöglich, bei der Fülle des Guten eine Auswahl zu treffen, die den Anspruch hat, kritisch bevorzugend zu sein. Es sollen nur ein paar Arbeiten herausgegriffen werden. Bald erscheint der Charakter der Landschaft in heller Sonnigkeit wie bei Paul W. Keller-Reutlingen, bald stimmungsvoll grau wie bei Julius Bergmann, bald als eine Symphonie in Grün wie C. Walstab's «Schlossteich».



Otto Strützel. Landschaftsstudie.

Eines aber fehlt unter den Deutschen fast ganz, das Hellmalerbild, wie es vor wenig Jahren die Ausstellungen füllte. Man hat erkennen gelernt, dass die Sonne die Flächen und Korper mit Weiss umhüllt, dass im Tagesglanze ein Silberweiss die Welt erfüllt — aber man fühlt sich nicht mehr gedrängt, dies der Welt immer auf's Neue zu verkünden.

Einst malte man historische Landschaften, componirte Baum- und Felsgruppen und darin eine Scene aus dem Leben eines mythologischen Helden. Jetzt sucht man Menschen und Landschaft innigst zu verschmelzen. Man scheut dabei nicht den Griff in's Mythologische. Heinrich Lossow mit seiner «Abendstille», Wenzel Wirkner's feingestimmte «Idylle» bekunden dies in voller Schärfe. Alfred Seifert gibt mit seinem fein empfundenen «Frühlingsahnen» eine Art Uebersetzung der so bescheiden getonten, aber so herzig empfundenen Landschaften des Erich Kubierschky in das Figürliche. Beliebt sind alle jene Darstellungen, in welchen die Figur zur Landschaft sich fügt, sie gewissermassen die natürliche Erzeugung bildet, die alte «Staffage» zu einem wesentlichen Theil der Darstellung wurde. Robert Haug in seinem «Spaziergang», mehr noch in dem feinen, gehaltvollen «Verlassen», Hermann Baisch in seinen an holländische Maler mahnenden «Crevettenfischern» führen zu dieser Form des Genrebildes über, welches seinem ganzen Wesen nach ernst und doch zugleich harmloser, unabsichtlicher geworden ist. Ludwig von Löfftz mit jener «Alten Frau» hält fast allein noch an jener Art fest, den Gegenstand in einer bildnissartigen Ruhe, einem gestellten Modell gleich, mit malerischer Feinheit festzuhalten. Wenn uns Hermann Neuhaus in seinem «Liebe deinen Nächsten wie dich selbst» eine nächtliche Scene auf der Chaussée in kalter Winternacht mit feiner Beobachtung der Tonwerthe schildert, wenn uns C. N. Bantzer, fast als letzter Mohikaner Dresdens Ehre als Kunststadt wahrend, in einem malerisch sehr bedeutenden Bilde zum Zeugen einer Abendmahlfeier in Hessen macht, Ernst Hausmann uns das heimathlose Elend in «Kein Hüsung» zeigt, Hugo Vogel uns «Auf dem Heimweg» stimmungsvoll durch den Wald geleitet, Wilhelm Hasemann mit Betenden in das freundliche Licht führt, welches «Vor der Wallfahrtskirche» auf die an die Thüre sich Drängenden leuchtet, Alois Gabl uns die Sonnenstrahlen um die Köpfe von vier «Schafkopf»-Spielenden Licht webend schildert, ja selbst wenn Wilhelm Voltz uns mit kräftiger Tonwirkung eine Krippe in einer römischen

Kirche und die Kinderpredigt vor ihr vergegenwärtigt — dann ist es überall nicht der Gegenstand, der das Interesse fordert, sondern die Behandlungsweise, das Wie? mehr als das Was? Bilder wie H. W. Schmidt's: «Kaiser Wilhelm II. auf der Auerhahnbalz», in welchem die Person des Dargestellten die Aufmerksamkeit auf sich lenken soll, wie August Dieffenbacher's «Schwerer Schicksalschlag», ein Bild, dessen packende Dramatik ihr Publicum ebenso sehr finden wird, wie der trefflich eingehaltene Gesammtton der Scene oder S. Th. Rauecker's «Frühlingsdrama», sind schon selten geworden, und Carl von Bergen mit seiner «Landparthie», einem lachenden Weibe, lachende Kinder auf dem heubeladenen Schubkarren über den Steg fahrend, muthet Einen schon wie ein Gruss aus guter alter Zeit an.

Aus guter?

Jede Zeit ist künstlerisch gut, welche ihren Ausdruck in der Kunst zu finden weiss. An redlichem Suchen fehlt es unseren Künstlern sicher nicht. Ob sie eine hohe Kunst erreichen, ist eine von uns, den Mitlebenden, nicht zu beantwortende Frage. Dass die Deutschen sich aber neben den befreundeten Nationen, die in München sich zum Wettkampf zusammenfanden, wohl zu halten wissen, dass sie redlich im Vorderkampf um das zukünftige Ideal mitfechten, das hat die neue Ausstellung klar bewiesen.



Otto Strützel. Landschaftsstudie.

HUBERT HERKOMER ÜBER RADIRKUNST.

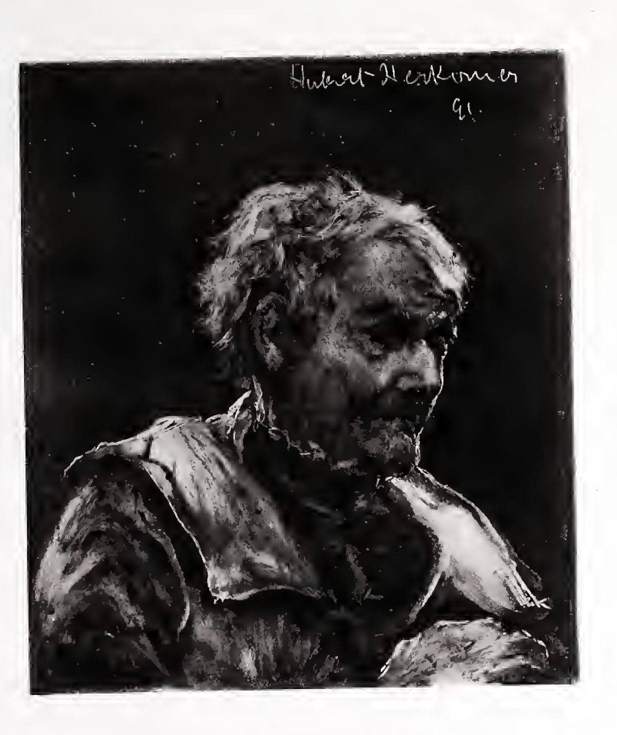
VON

HELEN ZIMMERN.

Hubert Herkomer, der geniale englisch-deutsche Maler, der als Ruskin's Nachfolger Professor der schönen Künste an der englischen Universität Oxford geworden ist, hat unlängst seine in jener Universitätsstadt gehaltenen Vorlesungen über Radiren und Schwarzkunst herausgegeben. Diese Vorträge sind höchst interessant, nicht allein an und für sich, sondern auch deshalb, weil sie den Charakter und die Persönlichkeit des Vorlesers reflectiren, der, obwohl ein Künstler im idealsten Sinne des Wortes, der practischste Mensch von der Welt ist. Auf jedem Kunstgebiet, dem er sich widmete, hat er stets, laut seinem eigenen Ausspruch, die Methode befolgt, die Sache erst auszuüben und dann erst zu erforschen, auf welche Weise sie ihm gelungen war, sich also durch practische Versuche zu belehren. Und besonders beim Radiren ist er in dieser Art verfahren. Ihm fehlte jede Kenntniss der Technik, und sein Erfolg in dieser Kunst ist einzig und allein der Energie und Beharrlichkeit seines Strebens zuzuschreiben. Dies ist übrigens von allen seinen Erfolgen zu sagen, wofür in seiner Autobiographie, die privatim für den Kreis seiner Freunde gedruckt ist, zahlreiche Belege zu finden sind. Es hat wohl kein Mensch mit mehr Schwierigkeiten und entmuthigenden Erfahrungen zu kämpfen gehabt und diesen Kampf siegreicher bestanden. Von der Radirkunst, die er mit Vorliebe pflegt, spricht er mit einer wahren Begeisterung:

„Der eigenartige Reiz, den das künstlerische Radiren, die Thätigkeit des Maler-Radirers, gewährt, ist in Worten schwer zu beschreiben. Dieser Reiz will eben empfunden sein. Ich gebrauche den Ausdruck Radirkunst im weitesten Sinne, von jeder Manier; selbst die Aquatinta und ähnliche Arten würde ich so nennen, falls die Wirkung eine künstlerische ist. In welcher Weise die Platte auch hergestellt sein mag, ich bezeichne eben Alles mit dem Namen Radirung, sobald nur das Werk den echten Geist freien künstlerischen Schaffens bekundet . . . . Es giebt keine Merkmale und Normen, woran der wahre Werth zu erkennen ist; das Echte wirkt anziehend, das Unechte lässt kalt. Die Radirergabe ist angeboren; sie kann grossen Malern fehlen, und es mag Jemand in seinem Leben weder Pinsel, noch Stift geführt haben und sie dennoch besitzen. Jahre lang kann sie latent bleiben und dann plötzlich zum Leben erwachen, aber sie muss vorhanden sein — ein Geschenk der Natur. Kein anderes Mittel des künstlerischen Ausdrucks versetzt Den, der darüber verfügt, in eine gleiche freudige Erregung. Der Radirer ist wie verzaubert, das Werk, woran er arbeitet, nimmt seine Sinne derart gefangen, dass eine halb unbewusste Thätigkeit seines Gehirns entsteht, und so unter seinen Händen fast wie durch Zauberei Etwas zur Vollendung gedeiht, was ihm bei kaltem Blute und ganz klarem, nüchternen Verstande nicht gelingen würde. Daher ist auch beim Radiren der Erfolg nie voraus zu bestimmen. Er hängt von keinen Factoren ab, die zu controliren oder zu berechnen sind . . . . Ein Künstler, der die Natur belauscht, ihre Sprache zu deuten versucht und sich von ganzem Gemüthe sehnt, den schönen Eindruck, welchen er empfangen, in einer bleibenden Gestalt wiederzugeben, wird stets der Zuversicht ermangeln und sich von dem Erfolg seiner Bestrebungen in den meisten Fällen enttäuscht fühlen. Trotzdem wird er, seinem rastlosen inneren Trieb gehorchend, stets von Neuem versuchen, den rechten Ausdruck zu erzielen. Ein Künstler, welcher kaufmännisch denkt, scheut den Misserfolg, der echte Künstler bemüht sich fast darum, denn er fürchtet nichts so sehr, als ausgetretene Geleise zu wandeln. Aus dem, was ich da sage, mag erhellen, wie Eigenart, Neigung oder Temperament der Künstler sehr viel schuld daran sind, dass bei jeder Methode, ob sie auch noch so sinnreich erdacht sei, der Erfolg nur unsicher sein kann».

Interessant ist der Umstand, dass Herkomer, als







nach Radirungen



er sich zuerst im Radiren versuchte, noch nie ein Blatt von Rembrandt gesehen hatte. Seine Spannung trieb ihn, die Arbeit zu überstürzen und durch forcirtes Aetzen auf einem Grunde von geringer Festigkeit das Verfahren gewaltsam zu beschleunigen. Dieses ungeduldige Verlangen, das Resultat seiner Arbeit zu sehen, führte ihn zu der Erfindung eines weissen Grundes, von welchem die Linien schwärzlich abstechen. Freilich wird hierdurch das Aetzen, worauf schliesslich der Erfolg beruht, nicht erleichtert. Indessen hofft Herkomer durch seinen weissen Grund die Maler zu bewegen, sich mehr der Radirkunst zu widmen, weil bei Anwendung desselben manche Schwierigkeiten der Technik vermieden werden.

«Es wird wohl kaum Jemand wundern», sagt er, «dass ich zwanzig Mal zu radiren begonnen habe, um es zwanzig Mal aufzugeben und dann doch wieder zu versuchen. Meine Haut und meine Kleider habe ich mir beim Aetzen verbrannt, Teppiche verdorben und durch Einathmen der Säuren Halsentzündungen bekommen. Ich habe die ganze Nacht über einer Platte gesessen, die schliesslich verworfen werden musste. Ich nahm die Platten mit in mein Schlafzimmer und arbeitete daran bis ich zu Bett ging, mich dann noch in schweren Träumen ihretwegen ängstigend. Die ganze Familie wurde von den Dämpfen belästigt, mit welchen das Haus durchräuchert war. Und trotz alledem sage ich heute, dass ich die Kunst des Radirens von Grund meines Herzens liebe und für alle guten Radirer gute Zeiten kommen sehe. Wer es im Radiren aber zu etwas bringen will, der muss sich mit Eifer darauf werfen, denn diese Kunst kann weder lau betrieben, noch so erlernt werden.»

Herkomer ist ein entschiedener Gegner des neuerdings beliebten, übertrieben grossen Formats für Radirungen. Er meint, dass die höchsten Vorzüge dieser Kunst dabei nicht zur Entfaltung gelangen können. Als den einzigen englischen Radirer, der hinsichtlich des Formats nie gesündigt habe, nennt er Whistler. Von sich selbst sagt er, dass er dies recht oft gethan hat.

Um einen Begriff zu gewinnen, wie eine gute Radirung beschaffen sein muss, empfiehlt er die Methode, neue und alte Blätter neben einander zu studiren, welcher Zweck durch Ausstellung von Werken der modernen Maler-Radirer und daneben solcher von Rembrandt und anderen alten Meistern zu fördern wäre. Er beklagt, dass so wenig Maler bisher ihr Interesse der Radirkunst zugewandt haben und führt dies zum Theil auf die Schulung des Malers zurück, welche sich mit der Art, wie der Radirer seine Aufgabe erfassen muss, im Widerstreit befindet. «Der radirende Künstler», sagt Herkomer, «wird von seiner Thätigkeit bestrickt, sie bringt seine Gefühle in Aufruhr; ein Maler dahingegen darf nicht aus dem Gleichgewicht kommen. Der Maler setzt sich seinem Darstellungsobject gegenüber hin mit dem ruhigen Bewusstsein, dass es ihm gelingen wird, Etwas daraus zu machen. Anders der Radirer; wenn er auch ganz von seinem Gegenstande erfüllt ist, so kann er doch nicht sagen, dass er nun auch zum Werke genügend vorbereitet sei. Das malerische Interesse muss zurücktreten und dem zeichnerischen Gefühl den Vorrang lassen. Er hat keinen anderen Leitfaden, als die feine Empfindung, die ihm selber innewohnen muss. Und auf diese ist weder zu rechnen, noch kann Einer sie dem Andern beibringen. Es ist eine selbständige geistige Kraft, die jeder Einzelne unbedingt besitzen muss.»

Die häufig von Radirern befolgte Methode, die hergerichtete Platte einem Andern zum Aetzen zu geben, vergleicht Herkomer mit dem Verfahren eines Componisten, der ein Orchesterwerk am Clavier componirt und die Instrumentation nachher einem anderen Musiker überträgt. Es ist eine Eigenthümlichkeit Herkomer's, dass er seine Vorträge häufig mit Bildern aus der Tonkunst erläutert. Die Schwierigkeiten, die nach seiner Meinung so viele Maler von der Radirkunst zurückhalten, sind grossentheils der Technik des Aetzens zuzuschreiben. Und dies bringt uns wieder auf Professor Herkomer's «positiven Aetzgrund», eine Erfindung, auf die er mit Recht stolz ist, und die er in uneigennützigster Weise zur allgemeinen Kenntniss bringt. Er erzählt, dass er einst, als er in einer schlaflosen Nacht über die verschiedenen Aetzgrund-Arten nachgesonnen habe, immer wieder zu der Idee zurückgekehrt sei, er müsse versuchen, einen weissen Grund herzustellen, der ein positives Verfahren ermöglichen und ihn ein für alle Mal von dem alten negativen Grunde frei machen würde, welcher ihm seine Bemühungen so sehr erschwerte. Kurz, er wollte die Platten so vorbereiten, dass er seine Zeichnung gleich schwarz auf weiss vor sich haben würde. In derselben Nacht noch ging er an's Werk und versuchte es vorläufig mit einem gewöhnlichen Grund, der aber

nicht beräuchert, sondern nur mit Chinesisch Weiss getüncht war. Es stellte sich jedoch sofort beim Radiren heraus, dass die weisse Schicht unter der Nadel brüchig wurde und so eine sichere Stiftführung verhinderte. Dies durfte nicht sein, und es galt, einen Grund zu erhalten, der auch an Stellen, wo die Linien ganz eng aneinander gezeichnet werden sollten, keine Risse bekommen würde.

«Meine Idee war die, einen gewöhnlichen Aetzgrund auf die Platte zu bringen, diesen vorerst unberäuchert zu lassen und mit irgend einem reinen Weiss zu decken, ohne dass sich von dem Farbstoff etwas mit dem unteren Grunde vermischen würde. Ich machte viele erfolglose Experimente, bis meine Frau ein Material in Vorschlag brachte, welches sofort meinen Erwartungen entsprach. Die Anwendung desselben erfordert zunächst, dass irgend ein bekannter Aetzgrund, etwa der Rembrandt's oder Bosse's, in der üblichen Art mit dem Ballen aufgetragen, aber unberäuchert gelassen wird. Er zeigt eine goldbraune Farbe und trocknet, sobald die Platte abgekühlt ist. Sodann nehme man gewöhnliche weisse Fettschminke, wie sie alle Schauspieler benützen, ein Präparat, das zu wohlfeilem Preis und leicht zu beschaffen ist. Mit der linken Hand halte man die Schminke und tupfe mit dem Finger hinein, tupfe dann auf die mit dem Aetzgrund bedeckte Platte und trage in dieser Weise eine gleichmässige, nicht zu dicke Schicht auf. In diesen oberen Grund, welcher matt glänzend weiss ist, reibe man vermittelst eines weichen, ziemlich dicken Kameelhaarpinsels feinstes Zinkweisspulver ein. Dasselbe wird sofort von der fettigen Substanz der Schminke festgehalten, und der Radirer hat nun eine Fläche vom reinsten Weiss, wie Papier.

«Wo dieser Grund durch die Nadel entfernt wird, stellt sich die Zeichnung in dunkelbraunen oder fast schwarzen Linien dar. Die Platte darf nicht zu kalt sein, während die Fettschminke aufgelegt wird, und sie muss, wenn das Bestäuben mit dem Zinkweiss geschieht, ganz leicht erwärmt, nur eben so viel temperirt sein, dass ihr die Kühle benommen ist. Nun hat man einen doppelten Grund, eine Schicht über der anderen. Das Angenehme dieses weissen Grundes besteht sowohl in der Bequemlichkeit, wie der Sicherheit, mit welcher der Künstler darauf seine Zeichnung ausführt. Natürlich muss der untere Grund die gehörige Festigkeit haben, da der Radirer nur auf dessen Widerstand gegen die Aetzsäure rechnen kann, und nicht auf die nur locker mit dem Finger aufgestrichene Schminke. Jeder Radirer sollte sich seinen Grund selber bereiten, dann nur ist er im Stande, die Qualität desselben zu beurtheilen.»

Professor Herkomer schildert alsdann die verschiedenen Processe der Herstellung seiner Radirungen, doch dürften diese technischen Mittheilungen grössere Leserkreise nicht genügend interessiren. Nach seiner Meinung wäre die Photographie auf irgend eine bisher noch nicht bekannte Weise in den Dienst der Radirkunst zu stellen, doch sei sie für jetzt noch nicht dazu geeignet. Er beschreibt, wie die Uebertragung der Zeichnung bewirkt wird, wobei ziemlich einfache Verfahrungsarten in Anwendung kommen; doch scheint hierzu jeder Radirer seine besondere Methode zu haben. Ueberhaupt erhellt aus Allem, was Herkomer über die interessante Kunstgattung sagt, dass reine Originalität und individuelle Kraft nie fehlen dürfen, wenn das Werk irgend als Radirung gelten soll. Er findet die heutzutage so beliebte Manier höchst verwerflich, «auf Kupfer zu kritzeln» und ein ausdrucksloses Gewimmel von Strichen als Etwas hinzustellen, was die Leute bewundern sollen.

«Die höchste Kunst», sagt er, «hat immer die meiste Berechtigung auf Anerkennung. Und dies trifft auch bei der Radirkunst zu, obwohl sie nur, so schön sie ist, zu den Kleinkünsten gehört . . . . Der Künstler dieses Faches muss den Erfolg seiner Arbeit mit Ungeduld herbeisehnen; vermag er in Ruhe Tage lang zu warten, ehe er beginnt, so ermangelt er des edelsten Triebes, welcher den Radirer inspiriren muss. Zeichnerische Behandlungsarten giebt es so viele, wie Unterschiede des Temperaments der Radirenden. Kraft seines künstlerischen Gefühls wird Der, welcher zu seinem Werk befähigt ist, das Wesentliche festhalten und das Unwesentliche bei Seite lassen. Die Leidenschaft, mit der er seine Aufgabe erfasst, giebt sich als Naturwahrheit zu erkennen — freilich nicht in jedem Fall dem concreten Begriff entsprechend —, denn ob er auch von der buchstäblichen, messbaren, photographischen Wahrheit noch so sehr abweichen mag, seine Individualität wird sich stets unfehlbar in seinem Werke bekunden.»

Die Illustrationen, welche Herkomer der Druckausgabe seiner Vorträge beigefügt hat, sind sowohl schön, als interessant. Ein Blatt, genannt «Charter-House study» (Eine Studie aus dem Charter-House-



F. Stahl pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badestrand bei Ostende.



Stift), zeigt einen der dort lebenden alten Herren mit Lectüre beschäftigt. Von dieser Radirung bemerkt der Professor, dass dabei alle Umstände günstig gewesen und eine vortreffliche Aetzung des Gesichts und der Hände ergeben hätten. Eine andere Illustration giebt das Bild eines auf der Erde sitzenden jungen Mädchens mit wunderbar schönen Armen.

Zum Abdrucken der Radirungen besitzt Herkomer in Bushey eine eigene kleine Druckerei, die er und seine Gehülfen mit seltener Geschicklichkeit handhaben. Es ist ein Vergnügen, ihm zuzusehen, wie er mit fast liebevoller Sorgsamkeit die Schwärze auf der Platte einreibt und dann eigenhändig die Walze dreht, um den Druck zu vollenden. Er missbilligt entschiedener die neue Praxis, Abdrücke von noch nicht fertig geätzten Radirungen, sogenannte «States», herauszugeben, welche die Platten in den verschiedenen Stadien ihrer Herstellung zur Ansicht bringen. Seiner Meinung nach sollte keine Platte dem Publicum vorgeführt werden, ehe sie nicht völlig fertig ist. Allerdings hat jeder Radirer das Recht, seine Platte in dem Zustand zu lassen, der ihm als derjenige der Vollendung erscheint; im Gefühl, dass er nichts mehr daran thun kann, ist das Werk buchstäblich in seinen Augen fertig. Wieviel Geld eine Platte dem Radirer einbringt, darf niemals als Criterium ihres Kunstwerthes gelten. Es heisst den sittlichen Gehalt dieser Kunst in bedenklicher Weise schädigen, wenn einige Probeblätter von der im Entstehen begriffenen Radirung als antiquarisch werthvoll an den Markt gebracht werden. Thatsächlich ist jeder von einer unvollendeten Platte genommene Abdruck von geringerem Werth, als die vollendete Radirung, denn er bietet etwas Unvollkommenes, mag es auch für Studienzwecke noch so interessant sein. Auf jeden Fall sollten Abdrücke dieser Art unter Schloss und Riegel bleiben und nur dem Belehrung suchenden Jünger der Radirkunst gezeigt werden dürfen.

Von hoher Wichtigkeit ist natürlich die Beschaffenheit des für den Abdruck der Platten gewählten Papiers. Amüsant ist Herkomer's Bericht von seinen Entdeckungsfahrten nach wirklichem Handpapier. Dieses erklärt er für durchaus erforderlich, um einen guten Druck zu erhalten. Kürzlich fand er in einem bayerischen Dorfe einen alten Landmann im Besitz einer Papiermühle für Handbetrieb. Dieser alte Herr genoss das alleinige Recht der Lieferung von Handpapier an die bayerische Regierung. Und von ihm lernte Herkomer ein gutes Papier zu machen. Er ist auch willens, nach dem gelernten Verfahren sein Papier künftig selbst zu fabriziren. Auch Velin ist brauchbar, gewährt aber infolge der verschiedenartigen Zurichtung der Häute keine genügende Garantie für den Erfolg. Das am meisten beliebte japanische Papier scheint dem Professor nicht recht zu gefallen.

Ein Vortrag ist gänzlich der Schwarzkunst (Mezzotinto-Manier) gewidmet und mit Beschreibungen der dazu erforderlichen Werkzeuge versehen, von denen einige durch schön radirte Zeichnungen veranschaulicht sind. Der Professor theilt keineswegs das Vorurtheil vieler Künstler gegen die Photogravüre. Andererseits sieht er aber darin nicht das exacte Reproductionsmittel für Gemälde, als welche es von Manchen erachtet wird. Dass er die Massenproduction radirter Copieen von Gemälden ungemein schädlich für die Radirkunst findet, ist bei seiner starken Ueberzeugung von der Bedeutung der künstlerischen Individualität nicht mehr als natürlich.

Interessant ist auch, was Herkomer in diesem Vortrag über die sogenannte Monotypie sagt, welche eigentlich nicht mehr so genannt werden sollte, weil er ein Verfahren erfunden hat, sie zu vervielfältigen. Die Herstellung der Monotypie, «eine Spielerei für einen Maler», geschieht, wie folgt: Man bedecke eine polirte Kupferplatte vollständig mit Druckerschwärze vermittelst des Ballens, ganz so, als wäre etwas zum Abdruck darauf. Sodann wische man mit weichem oder hartem Pinsel — auch den Fingern oder Lappen — auf dem schwarzen Grunde die gewünschten Formen des Bildes heraus. Man muss sorgsam darauf achten, dass beim Druck nicht durch zu starkes Pressen die Zeichnung verwischt wird, die nur durch den mehr oder minder starken Auftrag der Schwärze markirt ist, da die Platte keinen Stich und keine Aetzung erhalten hat. Ist aber der Druck zu schwach, so wird das Bild ein wolliges Ansehen gewinnen. Herkomer hat dem Text eine Monotype-Illustration beigegeben, die Figur eines alten Schäfers mit gefalteten Händen. Ueber dieses Blatt, welches in der Academie ausgestellt war, haben sich Radirer, Stecher und Zeichner nicht wenig den Kopf zerbrochen. Keiner hatte eine Ahnung, wie es gemacht war. Herkomer fand es nun schade, dass solche flotte, künstlerische Arbeit nur für den einen Abdruck ausgeführt sein sollte.

Er ging also mit einem Assistenten, Mr. Cox, an's Werk, ein Verfahren zur Vervielfältigung der Monotypieen zu erfinden. Mr. Cox gelang es, diese Erfindung noch zu vervollständigen, welche sodann patentirt worden ist; jedoch nur, um das Verfahren gegen Monopolisirung von anderer Seite zu schützen.

Die Anwendung ist Jedermann freigestellt; hier das Recept:

Man mische zu gleichen Theilen Graphit mit deutscher Druckerschwärze und Oel, streiche diese Masse auf die Kupferplatte mit Hilfe einer Auftragwalze und wische dann in der vorhin erwähnten Weise die Figuren heraus. Sodann nehme man in gleichen Theilen gepulverten Putzstein, Bronzestaub und Asphalt, ebenfalls pulverisirt; tränke die beiden ersteren Stoffe mit Terpentin, thue, wenn dieselben ganz trocken geworden, das Asphaltpulver dazu und das Ganze in einen kleinen Beutel von feinem Mull. Wenn die Zeichnung fertig ist, bestäube man sie vermittelst dieses Beutels so lange, bis die Platte ganz mit Pulver bedeckt ist. Nun fahre man äusserst behutsam mit einem weichen Kameelhaarpinsel über die Pulverschicht hin, und das Bild wird alsbald wieder sichtbar, in den Vertiefungen aber mehr oder weniger mit Pulver gefüllt sein. Man lasse hierauf die Platte drei Tage lang trocknen und gebe dann irgend einem in Galvanotypie erfahrenen Elektrotechniker den Auftrag, sie galvanisch mit Kupfer zu überziehen, ertheile ihm aber strenge Weisung, die Oberfläche nicht anzurühren, da diese vollständig präparirt ist, den Niederschlag aufzunehmen, und in der That zu einer richtigen Matrize geworden ist. Der Kupferüberzug, welcher die Stärke der für Stecher und Radirer gewöhnlich hergestellten Platten erhält, wird das Bild in umgekehrter Form aufweisen. Die Stellen, wo die Lichter aus dem Grunde herausgewischt sind, werden erhaben sein, vertieft dahingegen die Partieen, wo die Schwärze als Schatten stehen geblieben ist. Es ist dies ein ebenso anregendes, wie lohnendes Verfahren und gibt dem Maler Gelegenheit, sein künstlerisches Können in anderer Weise, als er es gewohnt ist, zu üben.

Die Vorträge Herkomer's werden, wie er selber annimmt, zu vielen Controversen und Erörterungen unter Malern und Radirern Veranlassung geben. Er bespricht den Gegenstand mit einer ausserordentlichen Wärme. Und viele seiner Ansichten darüber stimmen nicht mit den allgemein gehegten überein. In seiner Selbstbiographie schreibt er: «Mit dem Radiren eröffnete sich mir ein neues interessantes Studium. Dieser Kunst wandte ich mich mit Begeisterung zu, und zwar in derselben Weise, wie es mir bestimmt schien, jede Kenntniss, die ich mir angeeignet habe, zu erwerben; nämlich, die zu erlernende Kunst sofort auszuüben und dann erst herauszubekommen, wie das Ergebniss sich erzielen lässt. . . . . Niemand zeigte sich bereitwillig, mir die geringste Belehrung zu geben, und Hamerton's Buch war mein einziger Leitfaden. Uebrigens ist mir dieser unwiderstehliche Trieb, ohne genügende Vorkenntnisse Etwas zu versuchen, in meinem ganzen Leben charakteristisch gewesen.» Den Erfolg seiner Originalradirungen schreibt er der selbstgetroffenen Wahl seiner Motive zu. Sämmtliche Radirungen von seiner Hand machen den charakteristischen Eindruck von Facsimiles, und er gedenkt auch ferner nur solche Gegenstände darzustellen, die ihm ein besonderes Interesse einflössen.

«Die Periode des ungestümen Eifers habe ich in der Radirkunst jetzt überwunden», äusserte er vor einiger Zeit im Gespräch mit mir, und fügte dann hinzu: «Auch in der Malerei habe ich meine wildesten Phasen durchgemacht. Und nun hoffe ich, Controle über die Fähigkeit gewonnen zu haben, der ich trotz mancher Irrungen einen Ruf in der kunstliebenden Welt verdanke, wie solcher selten von anderen Menschen meines Alters erreicht wird.»



J. Lavery pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ein Tennis Park.



Die Pariser Salons.

von

G. GRAHAM.

I. Der alte Salon.

Die Salons — der alte und der neue — weisen beide seit dem vorigen Jahre nur geringe Merkmale irgend welcher Veränderung in Tendenz oder Organisation auf. Ersterer ist trotz einiger unbedeutenden Abweichungen die Stätte der academischen Kunst geblieben. Wenn sich hie und da der Wunsch einer Abkehr vom gewohnten Gange geltend macht, so ist dies allenfalls mit dem Vorgehen einer conservativen Regierung zu vergleichen, die der Opposition den Boden entziehen möchte und sich desshalb entschliesst, irgend eine liberale Forderung in modificirter Form zu gewähren. Der neue Salon repräsentirt die fortschrittliche Richtung in der französischen Kunst. «Ein Tempel des Lichts und der Luft» — so nennen ihn die Freunde; «eine Sammlung impressionistischer Schrullen» die Gegner. Weit entfernt, eines ihr von manchen Leuten prophezeiten raschen Todes zu sterben, hält die neue Vereinigung ihre dritte Jahres-Ausstellung mit unverminderten Kräften. Unter den in jüngster Zeit von der neuen Schule gewonnenen Anhängern sind Verschiedene von Interesse zu nennen, wie Aman-Jean, Saint-Marceaux, Rolshoven etc.

Soviel als Einleitung. Nun zu den Ausstellungen, vorerst der des

alten Salon.

Welchen Eindruck gewinnt man im Ganzen von dem alten Salon in diesem Jahr? Den einer öden Mittelmässigkeit und sich anspruchsvoll spreizenden Alltäglichkeit — so müssen wir ohne Zaudern erklären. Der Salon von 1892 gehört zu den schwächsten, welche innerhalb der letzten fünf oder sechs Jahre eröffnet worden sind.

Die Zahl der Bilder auf grosser Leinwand ist geringer als sonst; und die grössten sind die am wenigsten interessanten. M. Tattegrain ist ein Künstler von unbestrittenem Talent, der sich mit Vorliebe darin gefallt, irgend ein Blatt aus der Geschichte Frankreichs in Form und Farben zu übertragen. Sein in diesem Jahr gewähltes Motiv ist der «Einzug Ludwig's XI. in Paris 1461» nach der Chronik Jehan de Troyes. Der Schauplatz ist eine lange und dabei breite Strasse mit alterthümlichen Giebelhäusern, deren Fenster und Söller sämmtlich mit festlich geputzten Leuten überfüllt sind. Im Vordergrund des Bildes wird eine auf der Strasse sich drängende Volksmasse von Bewaffneten aus dem Wege getrieben. Der den Festzug führende «Capitaine d'Evreux» trägt demselben des Königs Helm voran. Ihm folgt unter einem Baldachin von Goldbrocat, den vier rothgekleidete Bürger tragen, auf milchweissem Ross der junge König, in Weiss und Scharlach gekleidet. Er hat vor einer mit Rosen bekränzten Fontaine Halt gemacht, um eine der vielen zu seiner Huldigung errichteten Schaustellungen zu bewundern — «trois belles filles faisant personnages de sirènes, tout nues et lui disant motets et bergerettes». Die Zeichnung ist gut, die Farbengebung harmonisch, die Wiedergabe der Architectur und der Gewänder tadellos correct. Der Totaleindruck ist jedoch ein einförmiger, was vielleicht durch die allzu gleichmässige Vertheilung von Licht und Schatten bewirkt wird. Détaille hat eine geschichtliche Episode späteren Datums (1815) dargestellt, «General Barbanègre's Abzug von Hueningen», wie er nach seiner überaus tapferen, obwohl nutzlosen Vertheidigung mit einer kleinen Besatzung wider die ganze österreichische Armee unter militärischen Ehren und Kundgebungen höchster Bewunderung seitens der Feinde die Festung räumt. Der Gegenstand ist dem Patriotismus der Franzosen besonders sympathisch, und das dem Bilde so reichlich gespendete Lob mag theilweise diesem Umstande zuzuschreiben sein. Unserem Geschmack nach ist die Composition im Ganzen zu conventionell gehalten, auch

sind die Figuren hölzern gezeichnet. Sallé ist es auf seiner grossen Leinwand « Arius im Conzil zu Nicäa » mit unerquicklicher Virtuosität gelungen, von der Sonne beleuchteten Granit wiederzugeben, und dieser Erfolg mag den Künstler verleitet haben, auch die übrigen Partien seines Bildes — Fleisch, Draperien und Beiwerk — wie aus steinartigem Material dargestellt zu malen. Luminais' « Fränkische Krieger die Maas überschreitend » reicht nicht über das Niveau des Gewöhnlichen hinaus.

Fritel strebt nach dem Erhabenen, verfällt jedoch in's Lächerliche mit seinem auf einer riesigen Leinwand gemalten Zuge der Eroberer der Welt — Ramses, Caesar, Napoleon u. A. — die auf goldenen, mit weissen Rossen bespannten Triumphwagen zwischen langen Reihen von Leichnamen dahinfahren. Motiv und Ausführung er-



C. Raupp. Studie vom Chiemsee.

innern an die Schule David's. Unter den Bildern grossten Formats sind die beiden einzigen, die wir wirklich als gut zu bezeichnen vermögen, die Gemälde Maignan's und Henri Martin's. Ersterer stellt die Todesstunde Carpeaux' dar. Der sterbende Bildhauer liegt in seinem Atelier; neben ihm ist eine in Wachs modellirte, halbvollendete Gruppe aufgestellt. Rings umher und uber ihm sehen wir die Schöpfungen seines Genius — Nymphen, Cupidos, Faune und Musen — beleuchtet von einem rosigen Sonnenstrahl, unter dessen Schimmer dieselben sich aus Stein in Fleisch zu verwandeln scheinen. Freilich wird Mancher vielleicht fragen, ob die Idee, eine ganze Sculpturen-Galerie in einem Gemälde darzustellen, eine besonders glückliche sein dürfte. Was die Ausführung betrifft, so verdient dieselbe das höchste Lob. M. Maignan ist in der

Composition wie in der Zeichnung ein Meister ersten Ranges. Sein feines Gefühl für Farbenwirkung zeigt sich in dem Contrast des rosigen Lichtes mit den blassgrauen Schattentönen, wie in der goldigen Atmosphäre, welche den ganzen Raum erfüllt. Henri Martin, über den wir in unserm Bericht vom vorjährigen Salon ausführlicher gesprochen haben, malt, wie bisher, poetische und philosophische Motive in dem ihm eigenen halbimpressionistischen Stil. Seine in diesem Jahre ausgestellte grosse Leinwand zeigt uns den Menschen zwischen dem Laster und der Tugend — eine Illustration des als Inschrift auf dem Rahmen befindlichen Verses von Musset: «Il suivit la Vertu qui lui sembla plus belle». («Er folgte der Tugend, die ihm schöner schien»). Ein nackter Jüngling, die Mittelfigur des Bildes, wendet sich von den mit verführerischem Lächeln im Reigen um ihn tanzenden Nymphen ab und einer weissgekleideten, mit Dornen bekränzten Gestalt zu, die eine Lilie in den auf der Brust gefalteten Händen hält. Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne streifen das Haupt des Jünglings. Hinter einem sandigen Hügel steigt der Mond als blassschimmernde Scheibe empor. Das in äusserst hellem Ton gemalte Bild muss mehr im Hinblick auf die decorative als die realistische Wirkung beurtheilt werden. Das Schwächste im Bilde ist der Kopf der Mittelfigur, der offenbar an den gewöhnlichen Modelltypus erinnert. Trotz dieses Tadels ist das Werk entschieden eines der interessantesten dieses Jahres. Ein kleineres Bild desselben Künstlers, welches er «Mensonges» benennt, stellt ein junges Mädchen dar, das unter einer Fülle



C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Heimfahrt der Klosterschule».

weisser Blumen sitzt, im Hintergrunde Pfauenfedern und Stiefmütterchen, das Antlitz von gelbglänzendem Licht bestrahlt. Das eigenthümliche Lächeln und die tückischen Augen rechtfertigen den Titel.

Unter den Gemälden etwas geringeren Umfanges muss eines von de Richemont zuerst genannt werden. De Richemont, ein Schüler Maignan's, hat sich im Salon von 1890 einen Namen erworben durch ein jetzt in der Luxembourg-Galerie befindliches Bild, dessen Motiv Zola's Roman «Le Rêve» entnommen ist. Gleich vielen anderen jungen, französischen Künstlern fühlt sich auch de Richemont zu dem Studium künstlicher Lichteffecte hingezogen. In einem Zimmer mit weissen Wänden, das zum Theil von einer auf den Fussboden gestellten Lampe, zum Theil von dem durch halbgeschlossene Fensterläden eindringenden Zwielicht beleuchtet wird, erkennen wir undeutlich die Gestalten von zwei jungen Mädchen, die Eine in Grau, die Andere in Schwarz, welche vor dem Kamin knieend, damit beschäftigt sind, Briefe zu zerreissen und zu verbrennen. Das Bild trägt den Titel: «Le sacrifice». Warum? Der Künstler überlässt es Jedem von uns, sich aus eigener Phantasie eine Geschichte dabei zu denken. Die Neigung, das Motiv nur anzudeuten, zeigt sich bei vielen französischen Kunstwerken. Hier hat der Maler sich nicht damit begnügt, seine Figuren in Zwielicht zu hüllen, sondern auch über dem Gegenstand Geheimniss



C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Heimfahrt der Klosterschule».

walten lassen. Die subtile Behandlung der widerstreitenden Lichtwirkungen ist dem Künstler meisterhaft gelungen. Das Werk ist eines der besten, vielleicht sogar das beste Bild auf dieser Ausstellung. Die Darstellung künstlicher Lichteffecte haben sich übrigens viele Maler zur Aufgabe gemacht; so Maru in Bezug auf Licht- und Schattenwirkung in einem kleinen, geschickt gemalten Bilde, eine Kegelbahn darstellend; und Bréauté, der das Problem coloristisch behandelt in einer fein durchgeführten Studie, die eine Frau und ein Kind unter dem rosigen Lichtschein einer Lampe bei der Anfertigung künstlicher Blumen darstellt. Fournier nimmt es in seinem kleinen Interieur eines Bauernhauses, bei Kerzenlicht um die Abendbrodzeit, mit den besten niederländischen Meisterwerken auf. Selbst der Künstlerveteran Gérome hat der für den Augenblick herrschenden Mode nachgegeben und ein höchst wirkungsvolles Bildchen gemalt, auf welchem wir drei Verschwörer um einen Tisch in der äussersten Ecke eines grossen, leeren Zimmers versammelt sehen, das keine andere Beleuchtung aufweist, als eine einzige Kerze, deren Schein voll auf das Gesicht des einen Mannes fällt, während die Gestalten der beiden anderen lange, schwache Schatten werfen, die sich bis zum Vordergrund hin erstrecken. Veber hat an «St. Simeon Stylites» ein wirksames Motiv gefunden und dasselbe sehr malerisch behandelt. Die Säule, auf deren Gipfel der Heilige sich befindet, gehört zu einem ägyptischen Tempelbau, dessen Ruinen ringsum halb im Sande versunken sind. Eine aus allen Ländern zusammengeströmte Pilgerschaar umlagert den Fuss der Säule, den Segen des Heiligen zu erflehen. Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne treffen den Gipfel der Säule und vergolden die Spitzen der Lybischen Berge, welche jenseits des grünen Nils aufragend, den Hintergrund des Gemäldes bilden. Cormon hat eine flotte Skizze ausgestellt — es ist nämlich nur eine Skizze — «das Leichenbegängniss eines gallischen Häuptlings». François Flameng ist ein Künstler, dessen Schöpfungen anmuthig, wenn auch nicht besonders originell sind. Sein Triptychon, «die Rast in Aegypten», verdankt einen grossen Theil seines Reizes Reminiscenzen an Olivier Merson und Uhde. Der alte Thurm, welcher den Hintergrund bildet, ist zwar von malerischer Wirkung, jedoch eher spanisch oder französisch, als morgenländisch.

Wir haben schon im vorigen Jahr eine Bemerkung über die starke Betheiligung fremder, d. h. nicht französischer Künstler gemacht, und dies müssen wir in Bezug auf die jetzige Ausstellung wiederholen. Die volle Hälfte der besten Werke, welche wir sahen, ist mit ausländischen Namensunterschriften versehen. Vorherrschend sind, wie übrigens zu erwarten war, die Amerikaner vertreten, denn Amerika entsendet die meisten seiner Kunstschüler nach Paris. Ihre Werke zeugen, wenn auch selten von Originalität, von einer grossen Geschicklichkeit, die französischen Lehren in sich aufzunehmen. Pearce's «Mariä Verkündigung» lässt ein genaues Studium Dagnan Bouveret's erkennen; Mac Ewen erweist sich mit seiner dramatisch wirksamen Composition «Amerikanische Zauberinnen im Gefängniss» als würdiger Schüler von Cormon. Dessar und Clark schlagen einen originelleren Ton an; der Erstere in einem entzückenden Bildchen «Bauern im Zwielicht auf dem Felde»; Letzterer mit einer Lichteffectstudie: «Ein Abendmarkt in Marokko».

Die englische Kunst finden wir hauptsächlich durch die sogenannte Newlyn-Schule vertreten. Die sämmtlichen Compositionen aus dieser Schule weisen eine gewisse Aehnlichkeit mit einander auf, gleichzeitig aber auch eine Feinheit und Gefühlsinnigkeit, welche die französischen Werke nur zu oft vermissen lassen. Stanhope Forbes führt uns Soldaten der Heilsarmee an einem englischen Küstenplatz vor, Trommeln rührend und Hymnen absingend, von einer meist aus Fischersleuten bestehenden Zuschauermenge umringt. Der Character einer jeden Figur ist vortrefflich erfasst und wiedergegeben, die Farbenstimmung durchweg harmonisch. Auf einer grösseren Leinwand hat Brangwyn das Leichenbegängniss eines Kindes in ergreifender Weise behandelt. Weissgekleidete junge Mädchen tragen den Sarg, welchem auch solche singend und mit Blumen in den Händen voran schreiten. Die übrigen Leidtragenden folgen in schwarzen Gewändern. Einige Vorübergehende sind stehen geblieben, um den Zug anzusehen. Die sich durch die contrastirenden Massen von Schwarz und Weiss ergebende Schwierigkeit der Farbenbehandlung ist geschickt gelöst worden. Beim Anschauen von Brangwyn's «Matrosen, das Takelwerk einer Barke erklimmend, um die Segel einzuziehen» spürt man fast den Wind, als müsse Einem der Gischt in's Antlitz sprühen, so wunderbar lebendig wirkt die Darstellung



W. v. Czachorski pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Eine ernste Angelegenheit.



der schäumenden grauen Wogen und der feuchtglänzenden Planken des Verdecks. Es sind zahlreiche gute Bilder von holländischen, belgischen und dänischen Malern vorhanden. Unter den wenigen Münchener Künstlern, welche hier ausgestellt haben, verdienen zwei besondere Anerkennung. Kaempfer's «Kreuzfahrer» zu Pferde, in einem langen Zuge, die Lanzen in den Staub gelegt, mit gesenkten Köpfen den Segen des kriegerischen Bischofs von Rennes empfangend, ist ein kraftvoll in decorativem Stil gemaltes Bild. Herm. Neuhaus verleugnet zwar in seinem Triptychon «Der verlorene Sohn» nicht den Einfluss seines Lehrers Uhde, das Werk athmet indessen trotzdem den Geist eines original schaffenden Künstlers. Ein tüchtiger, junger südamerikanischer Maler, Michelence, hat eine etwas brutale Scene, ein Stiergefecht in strahlendem Sonnenschein, gemalt.

Die decorative Malerei ist nur mit wenigen Werken vertreten, und diese wenigen sind keineswegs befriedigend



C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Heimfahrt der Klosterschule».

zu nennen. Aimé Morot, der Meister in der Schilderung der Stierkampf-Arena und des Schlachtfeldes, scheint mit dem für das Hôtel de Ville bestimmten Deckengemälde, das den Tanz zum Gegenstande hat, keine ihm sympathische Aufgabe erhalten zu haben. Im Vordergrunde schweben einige Amoretten im üblichen Stil um einen Lorbeerbusch. Zwei Paare in Costümen aus der Zeit Ludwig's XIII. und Ludwig's XIV. tanzen eine Pavane und ein Menuett. Hinter ihnen kommen ein Incroyable und eine Merveilleuse Arm in Arm daher. Im Hintergrunde gewährt eine halbaufgeraffte Gardine einen Blick in das Getümmel eines modernen Ballsaals mit den im Walzer herumwirbelnden Tänzern. Morot ist ein geborner Maler, und Nichts, was sein Pinsel darstellt, kann einen trivialen Eindruck machen; so geschickt versteht er jeden Gegenstand zu behandeln. Sein Gemälde weist bewundernswerthe Proben seines Könnens auf, im Ganzen ermangelt es jedoch des ein-

heitlichen Tones und einer harmonischen Stimmung. Benjamin Constant, der sich hauptsächlich durch seine Schilderungen aus dem Orient einen weitverbreiteten Ruhm erworben hat, ist schon früher in der Lage gewesen, sich in den weiten Proportionen der grossen Flächen decorativer Malerei als Meister zu bewähren. Sein Deckengemälde für das Hôtel de Ville hat uns eben desshalb um so mehr enttäuscht. Ist vielleicht der Wunsch, seine Composition dem Milieu anzupassen, für welches das Bild bestimmt ist, für den Künstler massgebend gewesen, als er nach dem Muster der Placate Cheret's eine Schaar colossaler halbnackter Figuren, umflattert von grünen und gelben Gewändern, zwischen rosenrothen und purpurfarbenen Wolken an einem ultramarinblauen Himmel in rasendem Fluge dahinstürmend, malte? Was auch der Grund gewesen sein mag, das Ergebniss müssen wir beklagen. Vielleicht etwas zu sehr den Einfluss Tiepolo's verrathend, ist François Flameng's Deckengemälde, «Im Olymp» mit den in der Verkürzung gemalten Göttern und Göttinnen, immerhin ein lobenswerthes Bild zu nennen, obwohl es in der Gesammtwirkung etwas kalt lässt, und die Composition nicht überall ganz klar hervortritt. Die Entfernung wird vielleicht Gabriel Ferrier's Deckengemälde einen Reiz verleihen. Wie man es jetzt sieht, erinnert es mit den dicken Frauenzimmern und deren bändergeschmuckten Blumenkörben an die schlechtesten Chromolithographien. Benjamin Constant entschädigt für die Mangel seines decorativen Werkes durch ein höchst meisterhaft gemaltes Bildniss eines jungen Mannes, der in grauem Jagdanzuge mit der Flinte in der Hand auf einem Tische sitzt, während zu seinen Füssen ein Hund liegt. Das Licht fällt voll auf sein Gesicht, dessen Fleischton gegen einen blaugrauen Hintergrund absticht. Alles Uebrige ist in gedämpften Tönen gehalten. Hier entdeckt man keine Spur von der ordinären Manier, welcher man in der französischen Bildnissmalerei so häufig begegnet. In dem Portrait Sr. Heiligkeit Leo's XIII. ist es Chartran nicht gelungen, sich von einer gewissen, an den Stil des achtzehnten Jahrhunderts erinnernden Geziertheit frei zu machen, an welcher alle Bilder dieses Künstlers leiden. Sehr viel besser ist Paul Flandin's Bildniss eines Priesters, das eine gediegene Zeichnung und kraftvolle Pinselführung aufweist. Der Kopf mag ein wenig zu massiv modellirt sein, die Hände aber sind wunderbar gemalt. Wenn die Photographie in Farben jemals zu den von ihren Erfindern angestrebten practischen Erfolgen gelangen sollte, so wäre es mit der Thätigkeit solcher Portraitmaler, wie Lefebvre und Bonnat vorbei. Des Letzteren Malerei wird von Jahr zu Jahr gröber. Der an der Grenze von Spanien geborene Künstler bekundet in seinem Schaffen die ganze Brutalität eines Toreador's und Nichts von der Würde eines Hidalgo's. Sein Bildniss einer Dame in Blau und Gelb berührt unangenehm, das Renan's geradezu abstossend. Unter peinlicher Hervorhebung unnöthiger Details hat er das Aeussere des Gelehrten dargestellt; von der Seele des Mannes lässt er uns nicht die geringste Ahnung gewinnen; keine Spur von Renan's Lächeln ist von Bonnat's unbarmherzigem

C. Kaupp. Studie zu dem Bilde «Heimfahrt der Klosterschule».

Pinsel zur Geltung gebracht worden. Es ist ein Vergnügen, sich von derartigen Leistungen zu einer Gruppe fein durchgeführter Portraits zu wenden, den Werken verschiedener Mitglieder der Glasgower Schule; zu Crawford's zwei jungen Damen in Schwarz, Walton's kleinem Mädchen mit kastanienbraunem Haar, einer Dame zu Pferde von Lavery und dem zart gemalten Kopf eines Kindes von einem jungen amerikanischen Künstler, Wedder.

Auf dem Gebiet der Landschaftsbilder herrscht ein seltsamer Mangel an Werken ersten Ranges. Die Veteranen dieses Faches, Français und Harpignies, sind mit verhältnissmässig unbedeutenden Bildern vertreten; der verstorbene Pelouse mit der sorgfältigen Studie einer Landschaft bei Morgenbeleuchtung, ein kleines Dorf in der Nähe von Besançon, das im Schutze steiler Felsenhöhen liegt, deren Spitzen von den ersten Strahlen der Morgensonne gestreift werden. Gleich allen Gemälden des Künstlers ist auch dieses bei grossen Vorzügen etwas dunkel im Ton. Vayson hat in einer Landschaft bei Vaucluse zugleich seine vortreffliche Kenntniss des Thierlebens verwerthet und eine glänzende Wiedergabe der südlichen Atmosphäre erzielt. Seines Schülers Carlos-Lefebvre zwei Landschaften in Sologne sind kühn entworfen und von reicher Farbenwirkung. Auch Quignon, Vaultrier, Le Poittevin haben gute Arbeiten ausgestellt; doch werden in diesem Jahr alle übrigen Landschaften in den Schatten gestellt durch Le Liepvre's vier Panneaux, die zur Ausschmückung einer Treppe dienen sollen, jedoch zusammen in einen Rahmen gebracht, ein Ganzes bilden. Das Motiv ist eine Strecke grünen Weidelandes, mit einzelnen Baumgruppen am Rande eines Baches besetzt; die Zeit eine frühe Morgenstunde an einem Früh-Herbsttage. Im Vordergrunde erglänzt ein Dickicht von Schilf und Wasserlilien im Frühlicht, ein langer Zug Kühe wird von einer Frau zur Weide getrieben. Hie und da steigt ein Nebelflor von den thauigen Wiesen auf. Der Mond geht am röthlich schimmernden Horizont unter. Es ist nicht möglich, in Worten den Eindruck von Glanz und Frische wiederzugeben, den das Ganze hervorbringt. Heften wir unseren Blick auf die Leinwand, um zu erforschen, auf welche Weise der Erfolg erzielt ist, so bemerken wir, dass der Künstler verschiedenartige Mittel dazu angewendet hat. An manchen Stellen ist die Farbe in scharfen, kräftigen Pinselstrichen, an anderen dick und gleichmässig mit dem Spachtel aufgetragen, dann wiederum liegt sie nur so dünn auf der Leinwand, dass deren grobfädiges Gewebe durchscheint. Zum grossen Theil ist des Malers Erfolg seiner ausserordentlichen zeichnerischen Fähigkeit zuzuschreiben, mit der er ganz genau bei jedem seiner Pinselstriche die Wirkung im Voraus zu berechnen weiss. In der Marinemalerei ist Maillard's «Strandscene nach einem Sturm» mit einer langen Reihe gescheiterter Fischerboote als ein effectvolles Bild zu erwähnen; die Palme auf diesem Gebiet aber gebührt dem norwegischen Maler Normann, dessen zwei Küstenbilder, das eine ein südnorwegischer Sonnenuntergang mit einem zarten Farbencontrast von blassgrauen und goldigen Tönen, das andere eine Ansicht vom Nordcap bei drohendem Sturm, zu den besten Gemälden der Ausstellung gehören.

Wie in der Malerei, muss auch in der Sculptur der weitaus grösste Theil der ausgestellten Werke als mittelmässig bezeichnet werden. Zehn oder zwölf Meisterwerke sind hervorzuheben, darunter besonders Frémiet's den Connêtable Olivier de Clisson darstellendes prachtvolles Hautrelief. Der grosse Krieger sitzt in voller Rüstung auf einem edlen Schlachtross, welches er mit der linken Hand zügelt, während er in der Rechten sein Schwert hält, das mit Myrthen umwunden ist. Sein geschlossener energischer Mund und das durchbohrende Auge, wie auch die auf der Tafel angebrachte Devise «Parceque me plest» besagen, dass er ein Mann war, der sich durch kein Hinderniss hemmen liess.

Ein Werk, das wir, wenn wir es auch nicht bewundern, so doch als bedeutend erwähnen müssen, ist Gérome's «Bellona». Die Kriegsgöttin steht auf den Fussspitzen und mit erhobenen Armen, in der Linken einen Schild, in der Rechten einen Wurfspiess haltend. Den Kopf hat sie zurückgeworfen und den Mund weit geöffnet, wie im Begriff, das Shakespeare'sche «Tod und Verwüstung! Lass' los des Krieges Meute!» auszurufen. Die Stelle der Hunde vertritt hier indessen eine zu den Füssen der Göttin sich windende Schlange mit zornig erhobenem Kopf und aufgesperrtem Rachen. In dieser Schöpfung hat Gérome aus seiner Theorie von der farbigen Plastik die äussersten Consequenzen gezogen. Die Gestalt der Göttin ist mit einem grossen purpurfarbigen Ueberwurf bekleidet, welcher in schwerem

Faltenwurf auf einer Seite zurückfällt, so dass ihr Untergewand aus Silberstoff und ihre goldene Rüstung sichtbar sind. Auf ihrer Brust glänzt ein blauer Edelstein. Das Gesicht, die Arme und Füsse sind fleischfarbig getönt; die Augen mit grünem Email gefüllt, wodurch sie wie Smaragde schimmern. In verschiedenen Details erinnert das Werk an Simard's «Wiederherstellung der Athene Parthenos des Phidias», welche für den Herzog von Luynes ausgeführt, 1855 auf der Pariser Ausstellung war. Auch seine Gruppe «Pygmalion und Galathea» hat Gérome mit Farben, jedoch in gemilderter Weise, ausgestattet. Pygmalion erhebt sich auf den Fussspitzen, um seine schöne Statue zu umarmen, die Leben gewinnend sich ihm entgegen beugt. Das Werk ist ganz vorzüglich modellirt, doch hat die Galathea, wie uns bedünken will, mehr das Aussehen eines Pariser Modells, als einer griechischen Göttin. Von Arias ist eine in Marmor ausgeführte Reproduction seiner schön componirten Gruppe vorhanden, den Tod Jesu darstellend, für deren Original in Gyps der Künstler im Salon von 1890 eine Medaille erhalten hat. Die Modellirung sämmtlicher Figuren und besonders die der zu Boden gesunkenen Maria Magdalena verdient das höchste Lob. Coulon's «Rêve d'Amour», Seysse's mit Grazie modellirte liegende Gestalt des «S. Saturninus», Hanneaux' Broncegruppe «Mercur und Bacchus» sind sämmtlich Bildwerke von vorzüglichem Werth. «Benedicte» ist der Titel einer sehr bemerkenswerthen Figur von Tonetti Dozzi, einen abgezehrten, in wenige Lumpen gehüllten Eremiten darstellend, der mit emporgerichtetem Antlitz ein Stück Brod in der ausgestreckten Hand hält. Das Piedestal trägt als Inschrift sein Gebet:

«Donnez leur, ô mon Dieu, le pain quotidien
Et s'il n'en est assez, prenez le mien.»

Erwähnen müssen wir auch eine grossartige Colossalgruppe von Cain, zwei «Tiger im Kampf», und Merrié's anmuthige weibliche Gestalt, «Le Regret» benannt, die für das Grabmal Cabanel's bestimmt ist.



C. Raupp. Am Chiemsee.



A. v. Kowalski-Wierusz pinx.

Im Februar



UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS.

VON

F. WALTER.

I.

CARL RAUPP.

Unkritisch! Denn Kritik ist eine vergleichende Arbeit und im Vergleichen verwischen sich allzu leicht die Conturen des Einzelnen. Im Nachfolgenden soll aber von Einzelnen die Rede sein. Als Solche sind die Künstler weit interessanter, als Solche geben sie uns mehr. Gruppen und Richtungen, Strömungen und Confessionen in der Kunst wechseln. Persönlichkeiten aber bestehen. Wir sind in unserer Kunstanschauung heute mehr oder minder Alle Parteimenschen geworden, unfreie, ehrliche, gewiss. Aber in Kampfzeiten gibt es kein «Ueberdemwasserschweben» und keine Objectivität im Sinne der Geschichte. Die kommt hinterher. Wir gehen leicht an manchem Tüchtigen vorüber, wenn er nicht zu den «Unsrigen» gehört und wir überschätzen vielleicht auch hie und da eine brave Mittelmässigkeit, wenn ihr Träger ein braver Kamerad ist. Wir vergleichen eben Alles und Jeden, mit dem, was unser Ideal ist! — Darum unkritisch! Jeden für sich! So sind sie am besten!



C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Gefoppt».

Man kann den Namen eines unserer Münchener Meister nicht nennen hören, ohne an einen oberbayerschen See zu denken, und kann diesen herrlichen See nicht wohl glitzern sehen im Sonnenschein, oder aufrauschen hören im Sturm, ohne sich dieses Malers zu erinnern. Der Maler ist Professor Carl Raupp und der See ist der Chiemsee. Jener hat diesem sein Leben geweiht; seit Jahren entlehnt fast Alles, was er malt, seine Motive dem schönen See und seinen grünen Gestaden. Und das darum, weil der Maler Landschafter und Sittenschilderer ist zu gleichen Theilen und weil der See an Stimmungen und Vorwürfen ebenso abwechslungsreich ist, wie das Menschentreiben, das ihn bevölkert. Es gibt übrigens der Maler noch mehr, denen es die Nixe des Chiemsee's angethan hat. Landschafter specialisiren überhaupt gerne. Wir haben ganze Künstlergruppen in München, die fast ausschliesslich den unerschöpflichen landschaftlichen Reichthum des Isarbettes ausbeuten. Andere, die zu der nicht minder abwechslungsreichen Umgegend von Dachau geschworen haben, mit ihren grossen Lüften und ihren feinen Bodendetails. Und Carl Raupp gehört dem Chiemsee und der Chiemsee ihm.

Raupp ist ein Münchener Maler, aber kein Bayer, sondern in Darmstadt geboren (1837). Mit 19 Jahren kam er zu Jakob Becker, dem bekannten Genremaler und Lehrer am Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. in die Schule, wo er bis zum Frühjahr 1858 blieb. Als Lessing von Düsseldorf nach Karlsruhe übersiedelte, war Raupp dann anfangs Willens, an der dortigen Kunstschule weiterzustudiren, aber ein Recognoscirungsbesuch brachte ihn davon ab. Es gefiel ihm nicht dort; die Verhältnisse an der Kunstschule taugten ihm wenig,

Lessing hatte kein Lehramt an derselben erhalten, und das war mehr oder minder bestimmend für seine spätere Laufbahn. Er ging im Sommer 1858 nach München. Damals fand eben im Glaspalast die grosse historische Ausstellung statt, der Stern Piloty's, der auf die ganze nun folgende Epoche des deutschen Kunstlebens so grossen Einfluss hatte, war im Aufgehen. Und Carl Raupp trat 1860 in die Pilotyschule ein. Lenbach und Makart, Defregger und Liezen-Mayr, Habermann, Grützner, Gabl, seien als einige der glänzendsten Namen genannt, die mit ihm aus dieser Schule hervorgingen.

Als Pilotyschüler malte der junge Künstler nun seine ersten Bilder: «Zwei Mütter», «Mittagsläuten bei der Heuernte» und mehrere kleinere Arbeiten, die rasch ihr Publicum fanden und verkauft wurden. Sie gingen, wie jene beiden grösseren nach Amerika — damals ein reiches Absatzgebiet für die deutsche Genremalerei. Das beste Zeugniss, das Raupp damals erhalten konnte, war, dass er, noch an der Schule, dennoch selbst schon Schüler hatte. Im Frühjahr 1866 trat er aus der Academie aus und machte sich selbstständig als Lehrer und Maler.

Seine junge Schule machte bald Aufsehen und errang Erfolge, für welche die Namen einiger seiner Schüler als Maassstab dienen mögen. Harburger war bei ihm, der humorvolle Schilderer der deutschen Kneipe, Karl Seiler, der unter unseren Kleinmalern heute einem grossen französischen Vorbilde vielleicht am nächsten kommt, Toby Rosenthal, als gemüthreicher Genremaler bekannt, Johann Engel u. A.

C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Gefoppt».

Als Dreissiger und vier Wochen alter Ehemann bekam Raupp im Herbste 1867 einen Ruf als Professor an die Kunstschule in Nürnberg und zwar war ihm eine Mal- und Componirschule angeboten. Als er im nächsten Frühjahre dorthin übersiedelte, folgte ihm ein grosser Theil seiner Schüler und mancher Neue kam hinzu, dessen Name in der Kunstwelt heute echten Goldklang hat, z. B. Fritz August Kaulbach, der vorletzte Director der Münchener Academie; L. Löfftz, dessen Nachfolger, der als Raupp's Landsmann diesem nach Nürnberg nachgegangen war, Meyer-Graz, Kotschenreiter, Claus Meyer, der jetzt Professor in Karlsruhe ist, Hans Blum, Kreling, Schildknecht, K. Weigand, Recknagel und viele Andere. So war Raupp's Wirken in der alten Dürerstadt fruchtbar und erfreulich.

Elf Jahre hielt der Künstler an den Ufern der Pegnitz aus. Als aber Director Kreling starb, wurde die Kunstschule durch dessen Nachfolger Gnauth reorganisirt, d. h. in eine Kunstgewerbeschule verwandelt, die keine rein künstlerische Vorbildung der Schüler mehr anstrebte, und damit auch ihre hervorragende Stellung in der Kunstwelt einbüsste. Raupp wurde dadurch frei, er ging in Pension und verzog 1879 nach München.

Schon in Piloty's Schule hatte der Maler sein ganz bestimmtes Gebiet gefunden und sich mit Entschiedenheit der Sittenmalerei zugewendet, auf allen Bildern stets die landschaftliche Stimmung als integrirenden Bestandtheil des ganzen Kunstwerkes betonend und als nothwendige Ergänzung der figürlichen Handlung betrachtend. So führten ihn schon von Anfang an seine sommerlichen

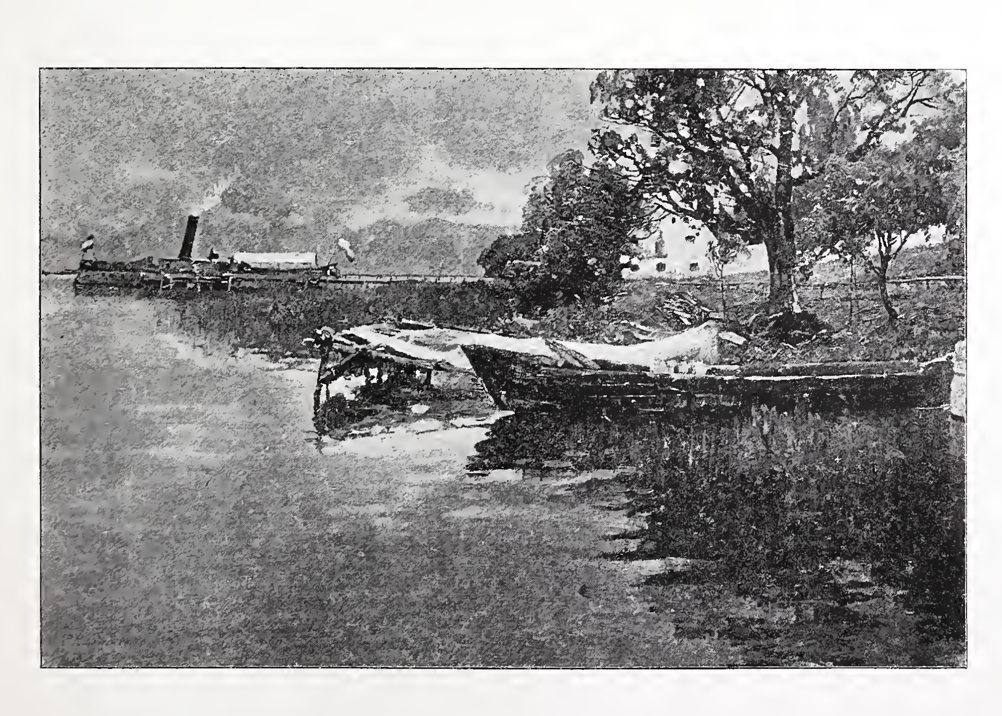
Studienreisen in's Gebirg, vorzugsweise nach Brannenburg, einen reizend gelegenen kleinen Ort an der Südbahn, der nahe am Fusse des Wendelsteins liegt. Der Ort war im Anfang der sechziger Jahre von Künstlern viel besucht. Später frequentirte Raupp mit seinen Schülern auch Willingshausen in Curhessen, bei seiner engeren Heimath. Zahlreiche Bilder stammen aus dieser Epoche: «Sonntagsmorgen in Hessen», «Abendläuten», «Die Preussen kommen», «Mairegen», «Heimkehr vor dem Gewitter» u. s. w. Alle diese Bilder gingen durch die Wimmer'sche Kunsthandlung über's Meer in den Besitz amerikanischer Kunstfreunde.

Von Nürnberg aus hatte Raupp zum ersten Male, wiederum von Schülern begleitet, eine Studienreise nach dem Chiemsee gerichtet. Und das gab «eine Liebe auf den ersten Blick», von der die Romandichter erzählen. Er ist dem See treu geblieben bis zum heutigen Tage und, wie gesagt, mancher Andere — z. B. Wopfner — wie er.



C. Raupp. Studie zu dem Bilde «Gefoppt».

Ein wundersames Wasser — das bayerische Meer! Ein Lieblingsstück des Schöpfers und der Weltgeschichte. Der Stoff geht Einem dort nicht aus und die Poesie auch nicht. Nicht umsonst hat der unglückliche König Ludwig II. von Bayern mit seiner überreichen Phantasie sein Märchenschloss auf Herrenwörth erbaut, nicht umsonst hat Karl Stieler dort seine süsstraurigen Irmingardlieder gesungen. Und wie jetzt die Kunde geht, soll gar ein Anderer, ein Riesenmensch, dem man poetische Rührung sonst so leicht nicht zutraute, Verlangen haben nach den hellgrünen Wassern des Chiemsee's und seinen friedlichen Gestaden — Fürst Bismarck, der jüngst gesagt hat, er möchte sich wohl dort oben seine Hütte bauen. Zeugniss davon, wie viel Künstler und Poeten Anregung dort gefunden, gibt das berühmte Fremdenbuch im Dorfwirthshause zu Frauenwörth. Für einen Maler von Raupp's Schlage, der die Menschen von der Natur nicht trennen mag, ist das der richtige Platz! Denn hier ist der Mensch ewig mit der Natur zusammen, mit einer unsagbar reichen, tausendfältig wechselnden Natur. Das Seeufer ist seine Heimath, der See gibt ihm Brod, dem Fischer, dem Schiffer, im See stirbt er wohl auch einmal, wenn Sturmesgewalt sein winziges Schifflein zerschellt. Mit dem See kämpft er im grollenden Wetter, an ihm freut er sich im Sonnenschein. Auf dem See spielt sich seine Liebeszeit ab, in irgend einem lauschigen grünen Uferwinkel holt er sich vielleicht seinen ersten Kuss — oder seinen letzten, wenn's heisst Abschied nehmen.



C. Raupp. Fraueninsel im Chiemsee. Landungsbrücke.

Ueber den See hin führt er im Einbaum seinen Erstgebornen zur Taufe und wird vielleicht selbst einmal über den See hin zur ewigen Ruhe gefahren. Die Grösse des Chiemsees macht, dass er für die Lebensführung seiner Anwohner eine ganz andere Bedeutung hat, als die kleineren oberbayerischen Gebirgsseen. Er ähnelt auch in dieser Hinsicht wirklich mehr dem Meere.

Und endlos wechselnd, wie das Menschenschicksal, das um ihn und auf ihm seinen Schauplatz hat, ist der See auch mit seinen Bildern und Stimmungen für das Malerauge. Er hat die Berge, mächtige Berge, zum Hintergrund, aber er ist nicht eingeengt von ihnen. Lichtmassen fluthen über seine klaren, farbigen Wasser, wie kaum über einen anderen See unseres Hochlandes. Anmuthige Inseln beleben ihn, Inseln, deren Bewohner wiederum dem Maler hinreichend Stoff zum Beobachten geben: Frauenwörth mit seinen Nonnen, Herrenwörth mit seinem Königsschlosse, das schon eine Ruine war, als es der Welt bekannt wurde. Der See ist so gross, dass die jenseitigen Ufer meist in Dunst verschwimmen, und Form und Farbe der Wellen wechseln bei ihm wie auf dem Meere. Aber er hat den Reiz der Ufer



C. Raupp. Am Chiemsee.

doch immer nebenbei, der diesem fehlt. Auch Carl Raupp hat es versucht, an den italienischen Seen, an der Ostsee Motive zu finden, die seinen künstlerischen Bestrebungen entsprächen — aber er ist immer wieder zu seiner ersten Liebe zurückgekehrt. Auf dem Meere verschwand unserm Maler wohl der Mensch zu sehr vor der Riesengrösse des Elementes, und das Leben an den italienischen Seen war ihm nicht sympathisch. Vielleicht kommt auch dazu, dass ihm das gesunde, kernfeste Geschlecht auch besonders lieb ist, das am Chiemsee haust. Kurz, dort oben ist aus dem Hessen ein Bayer geworden, und zwar Einer, der zäher an seinem Grund und Boden hängen mag, wie Mancher, der dort geboren ist. —

Bald nach Raupp's Rückkehr nach München, wo er, wenn ich nicht irre, anfänglich wieder eine Privatschule unterhielt, wurde er von Piloty an die Academie gezogen, anfänglich als Lehrer und Mitglied des Collegiums, zuletzt als ordentlicher Professor, als der er noch heute wirkt und wohl noch lange wirken wird.



C. Raupp pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heimfahrt der Klosterschule.



Seit jener Zeit nun entstanden hier zahlreiche solche Chiemseebilder — selten ein Anderes dazwischen. «Ein Abend am See» wurde auf einer Düsseldorfer Ausstellung verkauft. Es ist eine Uferidylle. Links im Vordergrunde eine Mutter mit ihren Kindern, die Schilf heimgebracht haben, rechts ein Hirt, der seine Heerde tränkt. Reiches, fluthendes Abendlicht darüber. Tief poetisch ist die schöne Composition «Nymphaea alba». Ein träumendes, kaum zur Knospe erschlossenes junges Weib, mit weissen Wasserrosen geschmückt, das im Ufergras liegt und träumend hinausblickt über das Wasser, vielleicht im ersten Liebesweh. Ein Lamm schmiegt sein Haupt in der Hirtin Schooss. Um ihre Füsse spielt die Fluth. In der Composition erinnert die liebliche Figur an das eine oder das andere schöne Blatt von Kaulbach's Goethe-Bildern.

«Ein Wetter kommt», ist eines der meistgekannten und wohl auch eines der bedeutendsten Bilder Carl Raupp's. Bleischwere, schwarze Wolken ziehen über Herrenwörth herauf, dessen langgestrecktes weisses Massiv aus dem Dunkel in's Wetter herausleuchtet. Unruhig flattern die Möven auf dem düstern Hintergrunde der Wolken. Auf den schäumenden Wogen schwimmt ein Einbaum — das typische, in seinem Bau wohl nach uralter Tradition gefertigte Fahrzeug des Chiemsee's und der bayerischen Seen überhaupt, von dem nun wohl auch bald das letzte Exemplar verschwunden sein wird. Ein schönes, stattliches junges Weib führt mit aller Macht, stehend, das Ruder. Ihr Haar und ihr Kopftuch wehen im Winde. Eine alte Frau sitzt steuernd hinten in dem schmalen Gefährt und vorne sitzt ein Kind, der drohenden Gefahr unbewusst, und birgt sein Kätzchen im Schurz, um es vor dem sprühenden Gischt zu schützen. Anmuthig und wild zugleich ist das Bild und zu starker, grosser Wirkung zusammengedrängt im Rahmen. Die Flucht des Menschen vor der rasenden Gewalt des Sturmes, oder den Kampf schwergeladener Boote mit aufgeregten Wellen malt Raupp besonders gerne. Von dem eben genannten Bilde existirt ein schöner Stich von der Hand Deininger's.

C. Raupp. Studie.

«Lustige Fahrt» betitelt sich ein anderes Bild von gewinnender Freundlichkeit. Ein Schiff voll Kinder. An einem Stecken eine durchlöcherte Leinwand als Segel, ein zerfetztes Schnupftuch darüber als Wimpel. Acht Stück gesunde, lachende Fratzen als Passagiere und Schiffer an Bord. Einer stösst ab mit dem Ruder, Einer führt das Steuer, das dreimal so lang ist, wie er. Eitel Seligkeit unter den kleinen Argonauten. Sie schwimmen noch im seichten Wasser; weit hinaus wird man sie wohl nicht lassen. Grossvater sitzt am Ufer, sein Pfeifchen schmauchend, und Mutter, das Kleinste auf dem Arm, sieht zu. Ferner «Glücklich gelandet», «Auf wogender Fluth», «Im Schutz der Mutter», «Vom Sturm gejagt» (Gallerie in Dresden) u. s. w. Die «Ueberfahrt» gehört der Gallerie in Mannheim. Wildes Wasser. Der Einbaum droht fast unterzugehen. Ein paar feiste, «terminirende Kapuziner» lassen sich übersetzen und werden, vom Sturm überrascht, tüchtig umhergeschüttelt. Einen köstlichen Gegensatz zu der Angst der frommen Brüder bildet der lachende Uebermuth der drallen Dirne am Steuer und die Ruhe der rudernden Schifferbuben. Noch ein anderes Bild Raupp's heisst «Ueberfahrt.» Der Vater steht im Boote, nach

vorwärts arbeitend mit gekreuzten Rudern. Die Mutter drückt ihr Kleines ängstlich an sich und lachend spielt hinter ihr ein Bube. — Und wie hübsch ist die Ausfahrt «Mit günstigem Winde». Die Grosse stösst den Kahn ab mit dem Ruder und derweil sitzt ein prächtiger Junge, die Beine über Bord baumeln lassend, hinten im Kahn und zieht ein kleines, selbstgeschnitztes Segelschiff nach. Klein Schwesterlein sieht bewundernd zu dem kühnen Seefahrer auf.

«Auf stiller Fluth» schildert ein vornehmes, junges Weib, in Gedanken versunken, in einem schattigen, tiefdunklen Uferwinkel. Hinter ihr sitzt Einer im Kahn, der das Ruder führt — und sie haben sich Viel zu sagen. Eine andere Schilderung zweier zärtlichen Menschenkinder hat der Maler «Im Kahn» getauft. Er bläst die Flöte, sie lauscht. Die Beiden tragen das Gewand des 18. Jahrhunderts. Still liegt der See, hinter den Bäumen schwimmt der Mond herauf. «Im Park». Eine junge Dame in «Theklacostüm», mit einem Hunde. Sie blickt lauschend nach einer bestimmten Richtung, als hätte sie eben einen Laut gehört. Vielleicht den Schritt des Geliebten! — Zwei verschiedene Bilder sind dem Moment gewidmet, wo sich der Dampfer dem «Steg» nähert an irgend einem Uferort des See's. Ungeduldige Fahrgäste harren des Schiffes. «Ernte auf dem Chiemsee» zeigt schwer mit Gras und Klee beladene Kähne, die heimgeführt werden, bis an den Rand in's Wasser gedrückt. Auf einem anderen Chiemseebilde sehen wir die Fluth, hell, klar und regungslos daliegen, wie einen Spiegel. Entblössten Haupts stehen die Leute in ihren Fahrzeugen. Es ist, als ob man die Ave-Glocke herüberlauten hörte aus dem Kloster. Diese hellen, silbrigen Abendhimmel und jene düsteren, schiefergrauen Wetterstimmungen liebt Raupp ganz besonders. Sie sind es auch wohl, die den Chiemsee am grossartigsten erscheinen lassen. Bergglühen und Abendroth wird Einer auf Raupp's Bildern selten finden. Auch ein anderes Gemälde «Friede», das die Berliner Nationalgallerie besitzt — sie liess davon einen sehr gelungenen Farbendruck anfertigen — dürfte hier als eins von Raupp's besten Bildern zu erwähnen sein.

Bild um Bild in dichtgedrängter Reihenfolge hat er sich dort geholt, seit er den Chiemsee «entdeckt». Wie das ganze Leben der Leute, so spielt sich, wie gesagt, auch ihr Liebesfrühling zum guten Theil auf den Wellen und am Ufer ab. Hier führt uns denn auch der Maler ein Liebespaar vor, das auf einem Baumstamm in fröhlicher Zwiesprache sitzt, derweil zu ihren Füssen die Wellen an's Ufer plätschern, dort ein Anderes, das in traulicher «Abendruhe» auf dem Kahne heimkehrt. Sie ruht hoch oben auf schwellendem Graspolster, er steht neben ihr, das Ruder müssig in der einen Hand, während die andere kosend das Liebchen umschlingt. Oder Er und Sie unter einem Weidenbaum, Bord an Bord, todttraurig beim Abschiednehmen; oder Zwei einander begegnend und einander zujauchzend auf dem See. Auch heiteres Familienglück finden wir mit manchem Bilde geschildert — aber immer rauscht der See seine Weise darein, immer ist ein Kahn in der Nähe an dessen Wände die Wellen schlagen. Als Maler der Kinderwelt, die er gar sehr zu lieben scheint, und mit der er seine Bilder gerne bevölkert, hat sich Carl Raupp auch schon viele Herzen gewonnen.



C. Raupp. Am Chiemsee.

Von den beiden Bildern von seiner Hand, welche heuer die VI. Internationale Kunstausstellung in München zieren, finden die Leser der «Kunst

unserer Zeit» das Grössere, «Heimfahrt der Klosterschule» als Vollbild in diesem Heft. Es ist wieder düsteres Unwetter über dem Chiemsee und, wie es scheint, gilt es schleunige Heimfahrt. Im Uebrigen erklärt sich das schöne Werk von selbst.

Die zahlreichen Studien, die sich im Text eingestreut finden, zeigen am besten, wie der Künstler arbeitet. Aug' in Aug' mit der Natur, von der er kein photographisches Abbild geben will, die er aber gründlich kennen gelernt hat in allen Phasen und Wechseln, bevor er sie für seine Zwecke auf die Leinwand übersetzt. Ganz besonders reizvoll sind einige ungewöhnlich lebendig gehaltene Kinderstudien, schnell, mit wenigen kecken Pinselstrichen festgehalten und köstlich in ihrer frischen Unmittelbarkeit.

Ein «ausgeführtes» Portrait des Malers ist in Vorstehendem nicht gegeben, höchstens eine Skizze. «Ausführen» kann man das Bildniss eines Malers eben in Worten nicht, man muss ihn in seinen Werken kennen lernen, um sich ganz über ihn freuen zu können.



ARABESKEN.*

Von

MAX BERNSTEIN.

IV.

Zu dem Bilde von H. Kauffmann: „Das g'schamige Dirndl".

„Mit so an g'schamig'n Deandl —
Dös is D'r a G'frett!
I lass Di net aussi —
Kriag' i a Bussl oder net?" —

I woass net, ob er's 'kriagt hat,
Der schneidige Bua.
Aber e r wird's ja wiss'n —
Und dös is ja g'nua.

*) Nr. I siehe 2. Jahrg. S. 61, Nr. II u. III 3. Jahrg. S. 10.



UNSERE BILDER.

Zwei scharfe Gegensätze: Carl Wuttke's Darstellung des in Abendgluthen heiteren Rom und J. Ekenaes' kalte Wäsche auf dem Eise! Das Leben der ewigen Stadt pulsirt wohl auf dem Corso lebhafter als hier zwischen dem Tempel der Vesta und der Fortuna. Aber hier hat es sich am reinsten in seinen alten Bahnen erhalten. Die ehrwürdigen Reste antiker Kunst, hinter denen sich der Campanile frühchristlicher Zeit, der Brunnen und die breite Kirchenfaçade des Barock aufbauen, so drei der Glanzperioden Roms zu einheitlichem Bilde vereinend — sie bilden den Rahmen für ein Stück ächtesten Römerthums, wie es sich im Kleinleben offenbart. Der Scheerenschleifer und der Barbier, der terminirende Mönch und die Cioccarenhändlerin, die Verkäufer von Geflügel und die Eselreiter und Ochsenfuhrleute der Campagna, die Nonnen wie die junge Mutter, Jedes zieht seines Weges, feilscht lachend, geniesst die reiche Fülle der Natur, ohne an Mangel zu denken, wandert vorbei an den Meisterwerken der Kunst, ohne sich über ihre Pracht zu wundern — ein Geschlecht, welches im Reichthum geboren, sich dessen nicht bewusst wird, dem selbst in seinen Lumpen Genüsse geboten werden, nach welchen im fernen Norden die Gebildeten mit heisser Sehnsucht streben.

Und Ekenaes schildert uns seine nordische Heimath in seiner Unwirthlichkeit. Ein düsterer Fichtenwald, ein breiter Strom, dessen beide Ufer weithin eingefroren sind. Kein offenes Wasser ringsum, ausser jenes schmale Gerinne in der Mitte, dem zu nahen die Gefahr verbietet. Und da müssen denn die Weiber die Wäsche im Schlitten hinausfahren, ein Loch in's Eis schlagen und dort mit frostrothen Händen schwere Arbeit verrichten, wringen, die Wäsche mit dem Klöppel schlagen ... Und doch verrichten sie ihr Werk unter dem grauen Himmel, auf der spiegelnden Fläche mit Emsigkeit. Der kleine Bub' vergisst sogar das Schlittschuhlaufen und den Schlitten, um dem Getriebe nachdenklich zuzuschauen.

* * *

Die Britten, welche einst als die Ersten ihre Maler in die weite Welt sendeten, um sich von dort interessante Schilderungen fremder Lande und Leute vorführen zu lassen, befleissigen sich jetzt mehr als Andere der heimischen Darstellung. Sie haben sehr deutlich zwischen einer illustrativen und einer rein künstlerischen Wirkung ein Bild unterscheiden gelernt und wissen daher auch, dass man die berühmteste und sehenswertheste Gegend sehr erbärmlich und eine öde Heide meisterhaft darzustellen vermag, ja, dass ein allzu «interessantes» Object die Augen von den eigentlich malerischen Werthen des Bildes ablockt.

Wenn Hume Nisbet uns den Bau darstellt, welcher eigentlich der Mittelpunkt des brittischen Lebens ist: das Parlamentshaus mit der mächtigen Westminsterbrücke, die hohen Thürme von bewegter Umrisslinie, im Scheine des Mondes, mit welchem die erleuchteten Uhrzifferblätter des Glockenthurmes, wie die Gaslampen der Brücke und den Widerschein aller dieser verschiedenartig funkelnden Lichter in der düster dahinfliessenden Themse schillernd — so hat auch er nicht die Absicht, uns ein genaues Bild eines Stückes gothischer Architektur aus der Riesenstadt zu geben, sondern nur einen Blick in die Gesammtwirkung von Luft und Wasser, Nacht und Licht, Kunst und ewig waltender Natur, ein Stück Stimmung, jener Stimmung, welche um Punkt 9 Uhr in einer Winternacht um die alte Westminsterabtei webt und schwebt, wenn die City still zu werden beginnt, der Lärm des Tagesverkehrs aus dem Mittelpunkt des Geschäftslebens zurück an die Aussenlinien der Weltstadt fluthet und hier im Herzen Englands ein Hauch des alten nebelhaft düstern, dichterisch durchgeistigten Wesens unserer angelsächsischen Vettern ihre allzu practischen Lebensäusserungen umschleiert.

* * *

Diaz gehört zu den gefeiertsten Meistern der französischen Kunst aus dem Zeitalter Napoleons III. Er



Das g'schamige Dirndl.



ist einer von den grossen Coloristen, die sich in die Farbengluthen Tizian's mit Leidenschaft versenkten und mit bacchantischer Lust jene goldige, tonmächtige Zeit im Bilde wiederzuschaffen bemüht waren.

«Badende Mädchen» hat man sein Bild genannt. In erster Linie sind es ein paar Flecke leuchtenden Fleisches in Mitten einer tief gestimmten Landschaft, vor einer duftig blauen Ferne, am Fuss eines purpurtiefen Wassers. Das Roth des Gewandes bei der Einen und das gelblich schimmernde Weiss bei der Anderen vollenden den glanzvollen Farbenaccord.

Dann aber führen Amoretten diese Mädchen zum Wasser hin. Aus der einfachen Scene wird die Darstellung eines goldenen Zeitalters, in dem die Sonne die Welt doppelt prächtig färbte und das Licht üppiger durch das Waldesdüster spielte als in unserem nüchternen Jahrhundert.

Mit Staunen sah man Diaz' malerische Kraft, seine virtuose Technik. Er war einer Jener, die der modernen Malerei die Fähigkeit verleihen halfen, die Lösung der höchsten coloristischen Aufgaben anzustreben.

* * *

Auf der Münchener Ausstellung von 1889 machte Otto Strützel's Bild «An der Isar» Aufsehen. Mitten in der bayerischen Hauptstadt, am Ufer des weisslichgrau dahin strömenden Flusses, den Blick auf die Ludwigsbrücke und das dahinter sich erhebende Maximilianeum gerichtet, die wahrlich «unmalerisch» genug gestaltete Cavalleriekaserne links, die Speicher der Isarinsel rechts als Abschluss benützend, schuf er einen Blick in die Stadt, über die rauchenden Schornsteine der Brauereien hinweg auf die Parkanlagen am Gasteig, ein Floss im Fluss, lang hinziehende Wolken am Himmel — einen Ausblick in die Natur, den die frühere Kunstsprache wohl eine «Vedute» genannt hätte, die sich aber hier zu abgeschlossenem, stimmungsvollen Ganzen zusammenschloss, ein sprechender Beweis dafür, dass der umschaffende, verklärende Geist des Künstlers jedem Gegenstand intimes Leben einzuflössen vermag.

Seitdem ist Strützel auf allen grösseren Ausstellungen mit interessanten Bildern vertreten gewesen. Immer verstand er, ein Stück Natur klar zu erfassen, seien es Haiden, über die ein einsamer Jäger zieht, seien es alte, knorrige Eichen, die in der Sonne eines heiteren Märztages ihre Aeste zu dehnen und zu recken scheinen, wie ein aus langem Schlafe Erwachender. Seit die bayerische Staatsregierung sein Bild «Aus der Umgegend von München» für ihre Sammlungen ankaufte, welches jetzt die Berliner Kunstausstellung ziert, fehlt es dem jungen Künstler auch nicht an aufmunternder Anerkennung.

Wir legen unseren Lesern eine Sammlung von Skizzen vor, durch welche sie Einblick in die geistige Werkstätte des Künstlers zu erlangen vermögen, ein paar Blätter aus seiner Studienmappe. Wir begleiten ihn im Frühjahr nach Hessen und belauschen mit ihm das Erwachen der Natur im Frühjahr, den feuchten Duft, der durch die Waldungen zieht, die abendliche Stille am Dorfbach zu Willinghausen, einer jener alten malerischen Orte, welche schon seit lange die Maler nach dem Hessenlande, als einem der unverfälschtest deutschen, locken. Oder wir wandern mit ihm in die sommerlich fruchtbaren Gärten von Fürstenfeldbruck und lernen das Spiel des Lichts durch die Obstbäume, die lauschige Kühle in einem Winkel des Gartens kennen, zugleich aber die fast photographische Treue der Wiedergabe, die unsern Blättern fast den Eindruck der Naturaufnahme geben, während in den Originalskizzen die Individualität des Malers überall frei sich darstellt. Ein Bauernhof bei Kiefersfelden in Oberbayern gruppirt sich mit den ihn umschattenden Bäumen alsbald zum Bilde, dem der im Nebel verschwimmende Berg einen stimmungsvollen Hintergrund giebt; eine alte Mühle aus der Umgegend von Leipzig wird alsbald zur charakteristischen Darstellung ihrer Heimath. Man möchte Ludwig Richter'sche Figuren am Wehr, auf der alten Brücke, in der offenen Thüre, unter den dickköpfigen Weiden spielen sehen!

Und dann weiter sehen wir, dass es Strützel an der Lust und am Können nicht fehlt, seine Landschaften durch Staffage zu beleben. Fest und sicher und alsbald mit dem Streben nach malerischer Wirkung zeichnet er sein hessisches Ochsengespann und den gutmüthigen, aber im Zorn als Gegner nicht zu verachtenden Herrn der Rinderheerde, den prächtigen braungefleckten Stier.

* * *

Es hat langer Zeit bedurft, ehe Lenbach's Bildnisse auch ausserhalb der Künstlerkreise volle Anerkennung fanden. Es giebt ja in ihnen Eigenthümlichkeiten, die dem banalsten Beschauer alsbald befremdlich auffallen müssen. So auch in der Darstellung der alten vornehmen Dame, welche wir hiermit vorlegen.

«Lenbach malt keine Hände, also wird er wohl keine malen können!» Das hat man aus Hunderten von Kritiken heraus lesen können. Und unser Bild scheint den Tadlern Recht zu geben. Wenige flüchtige Pinselstriche genügten Lenbach, um die beiden Hände anzudeuten. Wer aber je Gelegenheit hatte, eine von Lenbach dargestellte Hand zu sehen, das heisst eine solche, bei der es ihm darauf ankam, sie zu charakterisiren, der ist alsbald eines Anderen belehrt und wird erkennen, dass der Meister, wenn er einen Theil seines Bildes nur in den Hauptmassen darstellt, so malen will!

Nun hat man ihm wohl vorgehalten, es sei dies noch schlimmer, als wenn er das «Vollendete» nicht erreichen könne. Denn Niemand sei verpflichtet, das Höchste zu erreichen, Jeder aber es zu erstreben. Man hat ihm vorgezählt, welche grossen Maler alle anders schufen als er. Man hat sein System, es müsse im Bild der Blick auf das Hauptsächliche gelenkt und durch Nebendinge nicht abgeleitet werden, entschieden bekämpft, indem man das Bild als Einheit auffasste und es für die Aufgabe des wahren Meisters erklärte, bei voller Durchbildung doch dem Interesse die rechten Wege zu weisen.

Wer hat Recht?

Mir will scheinen, beide Ansichten seien richtig, obgleich sie sich widersprechen. Als man darüber stritt, wer grösser sei, Schiller oder Goethe, sagte dieser, das deutsche Volk solle froh sein, zwei solche Männer zu haben. In der Kunst herrscht nicht das Princip, das System. Wenn aus den uns am verkehrtesten scheinenden Grundsätzen etwas ächt Künstlerisches zur Erscheinung gebracht wird, da wollen auch wir froh sein, dass es kam und nicht über die Rangstellung zu Anderem streiten.

Lenbach stellt uns in seinem Bilde die Herzogin Ludovica von Bayern dar, die Gemahlin des Herzogs Maximilian, die Mutter des berühmten Augenarztes Herzog Carl Theodor; und zwar schildert er uns die 1808 geborene Tochter des Königs Maximilian I. in ihrem hohen Alter, kurz vor ihrem am 26. Januar 1892 erfolgten Hinscheiden. Die malerische Technik ist eine ganz erstaunlich virtuose: Die Farben sitzen in leichtem, nur in den Lichtern pastosem Auftrage auf der Leinwand, die Details sind theilweise nur mit Blei in den Kopf eingezeichnet. All' das ist mit einer Sicherheit und einem Können gemacht, die geradezu bewundernswerth sind. Gerade die photographische Verkleinerung lehrt uns, was erreicht wurde: der Kopf erweckt trotz alledem den Eindruck höchster Durchbildung. Man erhält nicht nur das volle Verständniss für die seelischen Eigenschaften der hohen Frau, die sinnende Milde, die vornehme Bescheidenheit, die Entschiedenheit des Willens, die um den vielgefalteten Mund spielt, man sieht nicht nur aus der starken Stirn einen edlen Geist hervorleuchten, sondern man wird auch in alle Feinheiten des Charakters durch die Darstellung der Feinheiten des Kopfes eingeführt: Wer die Schriftzüge der Sorge kennt, der weiss aus der Schläfe, den Augenlidern, den Mundwinkeln Vielerlei zu lesen.

Lenbach ist ein Seelenmaler. Andere malen die Kleider ähnlicher als er, ja treffen die Farben, den Teint genauer. Es ist merkwürdig, dass die ältere Aesthetik, welche nach Einfachheit, nach dem Abstrahiren von Nebensächlichkeiten strebte, ihn nicht auf ihr Schild hob. Ihm ist eben nur der seelische Ausdruck von Wichtigkeit. Durch welche Mittel er ihn auf die Leinwand bringt, steht erst in zweiter Linie. Er strebt vorzugsweise nach innerer Wahrheit.

Innere und äussere Wahrheit zu vereinen, das wäre freilich das höchste Ziel der Bildnissmalerei. Jedenfalls steht die erstere aber geistig über der letzteren!

* * *

Die Pietà von Leo Lerch war eines der ernstesten kirchlichen Bilder der vorjährigen Münchener Ausstellung; sie war zugleich eine Art letztes Bekenntniss des jungen Künstlers, welcher bald nach seiner Vollendung starb. Der glaubensinnige Kuss der Liebe, den die Madonna ihrem todten Sohne auf die schmerzgeöffneten Lippen drückt, ihn mag auch der Maler in seiner letzten Stunde empfunden haben, sein Bild ihm als ein Bekenntniss vor den brechenden Augen geschwebt, jener Himmelsstrahl auch ihm geleuchtet haben, der den männlich schönen Körper des Heilandes umspielt und von ihm ausstrahlend das Gesicht der Gottesmutter wundersam verklärt.

Die Welt ringsum in ihrer kahlen, trostlosen Weite, ist düster und ernst, der Himmel hängt bleiern schwer über ihr. Nur um das göttliche Paar schwebt Glanz und Erhebung selbst im tiefsten Jammer!

* * *

Unser «Tennis-Park» von J. Lavery ist eines der hervorragendsten von den Bildern, welche die so schnell zu Ruhm gelangten feinen Beobachter aus dem Norden uns vor zwei Jahren zur Münchener Ausstellung herübersendeten. Der bayerische Staat kaufte es an und überwies es der kgl. Pinakothek.

Die Schönheit des Bildes äussert sich vorzugsweise in der raschen Auffassung des Gegenstandes. Der Park mit dem durch die Bäume blitzenden Licht, die grüne Fläche, die Figuren sind wie mit einem einzigen Blick erfasst, so dass sich Alles im Bilde zu bewegen scheint: der Windhauch in den Blättern, das flimmernde Licht im Drahtgeflecht der Umzäunung, die meisterhaft in ihrem Schwung festgehaltenen Gestalten der Spielenden. Und wie ein rascher Blick sich nicht in Einzelheiten vertieft, so ist Alles das, was das Auge nicht an sich lockt, fast nur angedeutet, nebelhaft. Ueber dem Ganzen aber liegt die sichere Hand eines Malers, dem seine Mittel jederzeit zur Verfügung stehen. Und er besitzt viel, dieser schottische Künstler!

* * *

Auch der Deutsche, Friedrich Stahl, giebt uns einen Einblick in modernes Leben. Als ausgezeichneter Illustrator ist er gewiss besonders hiezu befähigt und als firmer Maler erweist er sich auch in diesem Bilde.

Die Fluth beginnt am Badestrand zu Ostende zu steigen. Der Bademeister fährt, auf dem schweren Percheron reitend, die weissen Badekarren Stück für Stück mehr dem Quai entgegen, über welchem die Strasse vor die grossen Badehôtels hinführt. In den Löchern, welche die Kinder graben, beginnt plötzlich das Grundwasser zu steigen. Die badenden Damen sonnen sich, ehe sie in dem Karren ihr Strandkostüm anziehen; die meisten von ihnen freuen sich schon des erwärmenden Spazierganges am Strand. Zu thun hat hier ausser dem Bademeister Niemand etwas, es sei denn zuzusehen, wie die Andern auch nichts machen, als herumstehen, plaudern, kokettiren — oder auf die Wellen zu blicken, die stets neu und stets gleich aus unendlicher Ferne gegen den Strand heranrollen.

* * *



DIE WERKE DER BILDENDEN KUNST

AUF DER

INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG FÜR MUSIK UND THEATERWESEN ZU WIEN 1892.

VON

RUDOLPH GENÉE.

Nach dem ursprünglichen Organisationsplane dieser eigenartigsten und an antiquarischen Kunst- und Literaturschätzen reichsten aller bisherigen Ausstellungen sollte darin auch der Einfluss dargethan werden, den das Theater, die dramatische Dichtung und Musik auf die Erzeugnisse der bildenden Kunst ausgeübt haben. In der practischen Ausführung musste freilich gar Vieles sich den Umständen anbequemen. So war es natürlich, dass die Portraits nicht immer im richtigen Verhältniss zur Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten stehen. Hervorragende Meister, Dichter, Musiker und dramatische Künstler mussten unvertreten bleiben oder konnten nur in Erzeugnissen der reproducirenden Kunst, des Kupferstichs, der Lithographie u. s. w. ihren Platz erhalten, während wieder einzelne der Oelgemälde mehr durch sich selbst, als durch die Bedeutung des dargestellten Gegenstandes interessiren. Aber immerhin sind die Werke der bildenden Kunst, der Portraitmalerei wie auch der Plastik, so ausserordentlich zahlreich, dass diese künstlerische Seite der Wiener Ausstellung schon zu einer besonderen Betrachtung veranlassen kann. Unvollständig wird die hier zu gebende Uebersicht des Vorhandenen schon desshalb sein müssen, weil uns dafür noch kein Catalog als Führer dienen konnte, und erst, wenn die noch fehlenden Abtheilungen des Auslandes, namentlich Englands, Spaniens und Amerikas, ausgefüllt sind, werden sich die hier zu gebenden Mittheilungen vervollständigen lassen.

Beginnen wir die Ueberschau von dem Haupteingange aus, den man vom Ausstellungspark aus betritt, so kommen wir, die äussere Linie der gewerblichen Abtheilung durchkreuzend, zunächst durch die Reihe jener Cabinete, welche ausschliesslich den grössten Musikern, den Tonkünstlern und zum Theil auch Sängern verschiedener Zeiten gewidmet sind, an welcher Abtheilung Oesterreich und die deutschen Staaten gemeinsamen Antheil haben.

Von den Heroen der Tonkunst ist hier zunächst Beethoven am reichsten vertreten, in nicht weniger als sieben grösseren Oelbildern, wie in zwei Büsten. Erheblich schlechter ist Mozart weggekommen; es scheint, als ob Wien das schwere Unrecht, das es dem Einzigen während seines Lebens zugefügt hat, auch jetzt noch durch diese äusserst spärliche Huldigung bethätigen will. Das einzige wirklich kostbare und historische Bildniss Mozarts ist das in dem Glaskasten ausgestellte kleine Medaillon-Relief (im Besitze der Frau von Grünhof in Berlin), welches im vorigen Jahre durch Fr. Hanfstaengl in München in photographischer Vergrösserung vervielfältigt wurde. Neben drei sehr unbedeutenden grösseren Portraits sehen wir nur zwei historische Genrebilder, die dem Unsterblichen gelten: das eine ist das Bild von Munkacsy: Mozart in seinem Sterbezimmer, wie er aus dem unvollendeten Requiem sich vorsingen lässt; das andere, ein weniger bedeutendes Bild von Borkmann: Ein Festessen, das dem Componisten der Zauberflöte von Schikaneder gegeben wird.

Sehr reich bedacht an Bildnissen ist die Abtheilung, welche Haydn gewidmet ist; von ihm konnten nicht weniger als acht grössere Oelportraits zusammengebracht werden. Besonders kärglich hingegen ist wieder die Abtheilung ausgefallen, welche C. Maria von Weber gilt; denn sie enthält nur das einzige, durch häufige Vervielfältigungen bekannte



Peter Paul Müller pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Buchenwald.



Bildniss (mit dem Pelzkragen). Dieser Weber-Zelle schliesst sich eine Abtheilung an, welche eine ganze Folge älterer Musiker-Portraits enthält: Hummel, Seyfried, Czerny, Stadler, Salieri, Tomaschek u. s. w., sämmtlich in gleichem Format und gleicher Einrahmung. Franz Schubert ist hier nur mit zwei Oelportraits vertreten, doch erscheint er noch wiederholt in anderen Abtheilungen. Meyerbeer wird uns nur in einer Büste dargestellt, ebenso Felix Mendelssohn. Bei weitem reicher ist wieder Franz Liszt vertreten, in fünf grossen und meist vorzüglichen Oelbildern und zwei Büsten, wie auch in einem grösseren Genrebild. Unter den Oelportraits befindet sich das grosse Bild von Fr. Kaulbach (dem Aelteren). In dieser Reihe der Musik-Coryphäen vermisst man noch Richard Wagner, dagegen sehen wir Berlioz in einem guten Oelportrait, C. Löwe in einer Büste, ebenso Robert Schumann.

In einer der neueren Tonkunst gewidmeten Abtheilung sehen wir die grösseren Bildnisse von Brahms, Joachim, Bülow, Radecke, Jahn und Rubinstein, von welchem ausserdem in dem gewerblichen Theil der Ausstellung der Wiener Instrumentenmacher Bösendorfer ein grosses Gemälde in ganzer Figur, von Schüller 1886 gemalt, gespendet hat. Von den hervorragendsten Sängern der jüngsten Vergangenheit sehen wir das vorzügliche Bildniss der Jenny Lind (von Magnus), der Luigia Sandrini, Bürde-Ney, Pauline Lucca, ferner Tichatscheck und Andere; in Büsten: Albert Niemann und die im vorigen Sommer zu so tragischem Ende gekommene Marie Wilt.

Die letzten Abtheilungen, in denen Gluck, Händel und Joh. Sebastian Bach, wie auch die anderen Bach's, sowohl in Gemälden wie in Büsten vertreten sind, führen in den grossen Rundgang der Fachausstellung, dessen einer Theil von der historischen Musikabtheilung gebildet wird. Hier dominiren nun die unermesslichen Schätze der Musikinstrumente aller Zeiten und Völker, sowie die kostbarsten Noten-Handschriften und Drucke aus den frühesten Anfängen der Notenschrift. Die Bildnisse sind hier spärlicher an den Wänden vertheilt, aber es ist doch auch manches Werthvolle darunter. Die Berliner Abtheilung der Königlichen Instrumenten-Sammlung enthält ein grösseres und vorzügliches Portrait Pietro Longhi's. Dann sehen wir mehrere niederländische, italienische und deutsche Musiker-Bildnisse, meist aus dem 17. Jahrhundert, sowie verschiedene Stillleben mit dominirenden Musikinstrumenten, ein gutes Bildniss Orlando di Lasso's und des Herzogs Albrecht V. von Bayern. Eine besondere Gruppe enthält neunzehn Oelportraits von Musikern aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; darunter befinden sich: Benda, Umlauf, Albrechtsberger, Wranitzky.

In der Nähe des Süd-Transseptes, welcher die Musik-Instrumente der Chinesen, Japaner, Inder und anderer fremder Völker enthält, befindet sich am Durchgang zum Interieur der Rotunde auch das Zelt, welches mit 13 grossen Oelgemälden aus dem Oesterreichischen Kaiserhause, vom Kaiser Joseph I. bis zum gegenwärtigen Herrscher, ausgestattet ist.

Unweit dieses Zeltes ist eine Durchgangs-Abtheilung von zwei plastischen Colossalgestalten begrenzt, zwei antiken mit Musikinstrumenten characterisirten Figuren von Leopoldo Malpierri in Rom.

Getrennt von diesem einheitlichen historischen Theile befinden sich noch an der Nordwest-Seite der Rotunde diejenigen Musikabtheilungen, welche verschiedene Wiener Vereine für sich erhalten haben: die Gesellschaft der Musikfreunde, der Männergesang-Verein, der Wissenschaftliche Club u. s. w. Auch diese separirten Besitze enthalten im Ganzen etwa fünfzig grössere Oelbilder hervorragender Musiker, darunter Bildnisse von Haydn, Mozart, Fasch, Zelter, Grell und Schubert.

Zahlreiche andere Bildnisse von Musikern wie auch Sängern befinden sich noch in der umfangreichen Abtheilung der Stadt Wien, wie auch in den verschiedenen Gruppen der deutschen Staaten und Städte, oder ihrer Theater. Parallel mit diesen laufen die nach aussen hin gelegenen kleinen Cojen, welche die historische Entwickelung des deutschen Dramas und Theaters, in Handschriften, Druckwerken, Bildnissen u. s. w. veranschaulichen sollen.

Der Anfang dieser historisch-dramatischen Abtheilung, welche mit den mittelalterlichen Passionsspielen beginnt, kann von Portraits noch nichts bieten. Erst mit Hans Sachs, der uns in dem trefflichen grossen Holzschnitt von Brosamer, wie in der alten Radirung nach dem Herneysen'schen Bilde vorgeführt wird (von den anderen Bildnissen desselben hat keines Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit), beginnen die Portraits. Das erste der grösseren Bildnisse in Oel ist das des human-

istischen Dramatikers Nicodemus Frischlin, etwa aus dem Jahre 1580. Im Uebrigen muss man aus dieser Zeit noch mit alten Stichen vorlieb nehmen. Aus dem 17. Jahrhundert erscheint ein grosses Bildniss des trefflichen Zittauischen Rectors und Schulpoeten Christian Weise, und neben ihm sein Nachfolger im Amte, der Rector Gottfried Hoffmann. Vor Allen aber ist hier Andreas Gryphius zu nennen, den wir in einem überlebensgrossen Bildniss erblicken, das uns den grössten Dramatiker seiner Zeit in höchst characteristischer Erscheinung wiedergiebt.

Klopstock ist wohl nicht eigentlich unter die Dramatiker zu zählen, aber sein Werth als solcher brauchte ja auch nicht streng abgewogen zu werden, wenn man das grosse Bildniss eines solchen Dichters, der für eine ganze Epoche unserer Literatur der erhabene Führer war, überhaupt erlangen konnte. Bedauerlicher ist, dass Gottsched, der wahrhafte und verdienstvolle Zuchtmeister des deutschen Theaters nicht vertreten ist, wenigstens nicht seiner Bedeutung gemäss, denn wir haben von ihm und seiner Frau Adelgunde Gottschedin nur die beiden grossen in Aquatinta-Manier ausgeführten Kupferstiche. Die Leipziger Universitäts-Bibliothek hatte sich von dem Gemälde ihres grössten Rector magnificus nicht trennen können. So hat es die Noth verursacht, dass Gottsched und sein grösster Gegner in der Ausstellung mit gleichem Mass gemessen werden, denn auch von Lessing hat man sein bestes Oelbild nicht erlangen können, obwohl das bekannte Graff'sche Bild ein paarmal in deutschen Städten existirt. Ein Gemälde, welches ihn und seinen Bruder Carl im Knabenalter darstellt, kann einen Ersatz dafür nicht bieten. Oder sollte dies Pastor D. Melchior Götze vermögen? Jedenfalls wird man das nicht üble Bildniss dieses Mannes (es ist erst 1786 von Löhr gemalt) nicht ungern auf der Ausstellung sehen, und man wird nach dem durchaus angenehmen und würdigen Ausdruck desselben vielleicht eine richtigere Vorstellung von ihm haben, als aus den grausamen Anti-Gotze's seines grossen Gegners. Uebrigens ist Lessing selbstverständlich ausser in verschiedenen unbedeutenden Bildnissen auch mehrfach durch Büsten repräsentirt, für welche meist Rietschel's Werk das Vorbild gab.

Den Bildnissen und Büsten Goethe's und Schiller's begegnen wir an verschiedenen Plätzen. Weimar musste sie natürlich für seine Separat-Ausstellung in Anspruch nehmen, aber auch die historische Abtheilung durfte sie nicht entbehren. Hier haben wir auf einer der Seitenwände die beiden grossen Bildnisse Schiller's und Charlottens, beide von Frau Simanowitz, sowie mehrere zu Schiller in Beziehung stehende Bildnisse. In der Weimar'schen Abtheilung befindet sich das nicht gerade hervorragende Schiller-Bild von Tischbein, während das bedeutendere Bildniss Goethe's von Kolbe den Mittelpunkt des classischen Heiligthums bildet, gleich dem Jupiter in einem Tempel.

Ludwig Tieck erscheint in einem Bildnisse von Vogel von Falkenstein; Theodor Körner in einer Colossalbüste von Hultzsch, wie in einigen Darstellungen, die das Körner Museum in Dresden gesendet hat. Von Zacharias Werner, dem ostpreussischen Dichter des «Martin Luther» und der «Söhne des Thals» ist eine Büste vorhanden, die ihn aber viel weniger characteristisch wiedergiebt, als die Zeichnung Gottfried Schadow's. Von Uhland giebt uns ein Oelportrait von Läpple Zeugniss, dass er auch Dramatiker war; auch Heine sollte in dieser Eigenschaft nicht fehlen, und sie ist durch das Portrait von Oppenheim genügend gewürdigt. Geibel ist sowohl in einem Oelbild, wie in einer Büste und in einer Kreidezeichnung von Kaulbach dargestellt. Eine besondere Abtheilung hat natürlich der österreichische Classiker Grillparzer erhalten. Die plastische Kunst wie die Malerei sind hier gleich stark vertreten. Ein colossales Gypsmodell seines Standbildes von Kundmann, sowie die sechs vortrefflichen Reliefs von Weyr, Scenen aus seinen Dramen enthaltend, bilden die Hauptgruppe. Daneben noch ein ausgezeichnetes Oelbild von Amerling, eine Büste von Otto König, sowie noch einige andere Bildnisse und Büsten.

Erwähnen wir noch die Bildnisse Zschokke's, Sulzer's, Ferdinand Raimund's, ferner aus neuerer Zeit die lebensgrosse Statue Heinrich Laube's, von Natter, eine Büste des Aesthetikers Fr. Th. Vischer, eine Colossalbüste Carl Gutzkows, von Andresen, sowie eine andere Büste desselben aus früherer Zeit, ein Bildniss Hebbel's, von Rahl, so haben wir den Uebergang in die neueste Periode der dramatischen Dichtung und Literatur.

Aus der Reihe der österreichischen Dichter, die uns als Dramatiker nicht bekannt sind, mögen hier zunächst Robert Hamerling (Maler unbekannt) und Sacher Masoch, von Baron Willemans, genannt sein; ihnen schliesst sich Anzengruber an in einem guten

Oelportrait von Stur. Julius Grosse und Herrmann Lingg sind durch je eine Büste von Benedict König vertreten. Eine Büste des Dramatikers Richard Voss, von Zinsler 1891, ist offenbar unfertig, aber sie ist höchst characteristisch in der Auffassung des fantastisch dichterischen Kopfes.

Unter den Malern des lebenden Geschlechtes tritt Franz von Lenbach entschieden dominirend hervor, nicht nur im künstlerischen Werthe, sondern auch in der grossen Anzahl seiner Werke. Besonders inhaltvoll ist dadurch jene Coje, welche zu dem Ende der dramatisch-historischen Abtheilung leitet. Hier sehen wir von Lenbach's Hand die Bildnisse von: Paul Heyse (eines seiner vorzüglichsten Portraits), Adolph Wilbrandt, Rudolph Genée (aus dem Jahre 1869); neben Heyse ein Portrait Paul Lindau's, von dem verstorbenen Maler Tepper in Berlin. Zur Linken Heyse's sehen wir ein etwas wüst gemaltes Portrait Schönthan's von Vilma Parlaghi, am rechten Flügel dieser Seitenwand den Kopf Gustav Freytag's, von dem tragisch untergegangenen Schweizer Stauffer-Bern; und auf der Wand gegenüber Ernst von Wildenbruch, sowie ein älteres Bildniss von Hackländer. Von Lenbach sind ausserdem noch an Bildnissen vorhanden: Bauernfeld (nur eine flüchtig hingeworfene Skizze), Freiherr von Perfall (in der Abtheilung des Münchener Hoftheaters), und für die gegenwärtig noch nicht eröffnete Abtheilung hervorragender Schauspieler die Bildnisse der Frau Wilbrandt-Baudius und des Fräulein Schwartz in München. Ebendort wird auch das Bildniss des Fräulein Heese von Kaulbach seinen Platz haben. Von den allerneuesten Dramatikern ist aber vor Allen noch derjenige zu nennen, welcher unter den Vertretern der modern-naturalistischen Richtung der weitaus bedeutendste ist: Gerhard Hauptmann. Dieser sehr jugendliche, aber geistig bedeutende Kopf, von Hans Fechner 1892 gemalt, zeichnet sich durch lebensvolle Wahrheit und künstlerische Auffassung so bedeutend aus, dass das Bildniss zu den anziehendsten in der Ausstellung gehört. Es hat einen durch lebendige Characteristik gleichartigen Genossen in der italienischen Abtheilung, und zwar seltsamer Weise in dem Bildniss Desjenigen, der in der dramatisch-musikalischen Richtung dem jungen deutschen Dramatiker sehr verwandt ist, — ich meine das Bildniss Mascagni's, den wir in ganzer Figur rittlings auf einem Stuhle sitzend sehen, dem Beschauer mit naiver Nonchalance zugekehrt. Die italienische Abtheilung hat ausserdem noch etwa zehn zum Theil recht gute Portraits. Aber an künstlerischem Werthe überragt Frankreich in seinen circa fünfzig Oel-Bildnissen alle anderen Abtheilungen, wobei allerdings nicht nur die sorgfältige Auswahl, sondern auch die mit künstlerischem Geschmack ausgeführte Gruppirung der Bilder dem Eindruck dieser Räume äusserst vortheilhaft ist. Wir können auf eine nähere Betrachtung der beiden fremdländischen Abtheilungen hier um so eher verzichten, als vom Ausland noch Manches fehlt, was einen Zuwachs an Bildnissen verspricht, so vor Allem England.

Den verhältnissmässig bei weitem grössten Raum in der Ausstellung hat Oesterreich und speciell Wien für sich beansprucht. Ausser den schon genannten zahlreichen Musiker- und anderen Bildnissen und der hohen und weiten Halle, welche mit Decorationsstücken, Waffen und allerlei Requisiten der beiden kaiserlichen Hoftheater gefüllt ist, haben wir auch noch die umfangreiche Abtheilung der Stadt Wien zu erwähnen, welche über achtzig Oelgemälde, ein Dutzend Büsten und zwei Statuen (die beiden älteren Theaterleiter und Dramaturgen Sonnenfels und Schreyvogel darstellend) enthält.

Von den deutschen Hoftheatern nehmen München und Berlin den grössten Raum ein. München hat sich, abgesehen von bedeutenden älteren Kupferwerken und seinem Hauptschatz der Wagner'schen Partituren, mehr mit kostbaren Draperien und Prunkmöbeln geschmückt, als mit Werken der bildenden Kunst. Berlin hat von neueren künstlerischen Portraits zwei Werke Angeli's aufzuweisen: die Bildnisse Albert Niemann's und des jetzigen Generalintendanten Grafen von Hochberg; ferner ein sehr grosses und gutes Bildniss des ehemaligen Generalintendanten von Hülsen, gemalt von Breitbach, sowie die Oelbilder Spontini's, der Sängerin De Ahna, der Tänzerin Marie Taglioni. Von älteren Oelbildnissen sind zu nennen: ein Portrait Iffland's, ein lebensgrosses Bildniss desselben in ganzer Figur als «Pygmalion», ein Portrait Ludwig Devrient's, von Tunica, die Bildnisse von Pius Alex. Wolff und Amalie Wolff, sowie ein kleines Oelportrait von Hendrichs. Ausserdem hat Berlin einige vorzügliche Pastellportraits von F. Krüger (Beschort und Schinkel) und von Magnus (Seydelmann).

Stuttgart, Meiningen und Frankfurt haben

nur je ein grosses Oelportrait. Dresden hat nur wenige aber gute Bildnisse seiner früheren ausgezeichnetsten Mitglieder: Emil Devrient, Porth sen., Dawison, die Bayer-Bürck und einige ältere. Prag hat sechszehn grössere Portraits seiner früheren Schauspieler-Grössen; Hamburg hat unter seinen vier Bildnissen ein gutes älteres Oelbild des grossen Fr. Ludw. Schröder. Aus der Abtheilung Weimar sind die Bildnisse Goethe's und Schiller's schon erwähnt. Ausserdem sehen wir daselbst auch das Bildniss der Herzogin Amalie und einige Portraits älterer Weimarischer Schauspieler.

Von den mehreren hundert Bildnissen dieser Ausstellung sind hier noch bei weitem nicht alle angeführt, während die nach Tausenden zählenden Kupferstiche, Lithographien u. s. w., unter denen sich auch manche Kunstwerke befinden, ganz ausgeschlossen blieben. Zu den bezeichneten Portraits kommen dann noch die vielen Oelgemälde von freier künstlerischer Composition, wie das schon erwähnte Mozart-Bild von Munkacsy, Spangenberg's Hans Sachs u. A. m., ferner solche von allgemeinen Beziehungen zur Musik oder dramatischen Kunst, wie z. B. das Engels-Concert aus der Schule von Siena, die Lautenschlägerin von C. Sohn, das Concert von Feuerbach, Knille's Tannhäuser und andere von ähnlichem Character. Wohl trifft man auch auf Bilder oder andere Gegenstände, welche von dem Zwecke einer Musik- und Theater-Ausstellung weit ab liegen, aber sie sind nur vereinzelt. So wissen wir nicht, wie die von Clementz gemalte Semele, vis à vis der Weimarischen Abtheilung, hierher kommt. Als Costüm-Studie kann sie kaum dienen, da von Costüm absolut nichts an ihr zu entdecken ist. Aber es ist ja nicht unmöglich, dass dereinst Semele in solcher classisch «naturalistischen» Erscheinung auf die Bühne kommt.

Beiläufig mögen hier endlich noch die in einigen Gruppen ausgestellten Decorations-Skizzen erwähnt sein. Die Berliner Abtheilung ist damit am reichsten versehen; sie enthält zunächst dreissig Skizzen von Schinkel, theils in Oel, theils in Aquarell, die Mehrzahl für Decorationen zur «Zauberflöte» und zu verschiedenen Opern Spontini's; Schinkel's eigenhändige in Sepia ausgeführte perspectivische Ansicht seines herrlichen Schauspielhauses, vom Jahre 1818; ferner von Eugen Bracht dreizehn Decorations-Skizzen zu Schiller's Tell, mehr als dreissig Decorations-Skizzen (in Oel) von Brückner, sowie verschiedene einzelne von Hartwig, Lechner und Quaglio.

Der ausgezeichnete Wiener Hoftheatermaler H. Burghardt hat eine Wandfläche mit fünfzig Aquarellen bedeckt, sämmtlich Skizzen zu Decorationen für das Wiener «Deutsche Volkstheater». Dazu kommen noch die zahlreichen malerischen Ansichten von Theatergebäuden, unter denen die von Frankfurt und von Budapest, wie auch einige vorzügliche Blätter in der italienischen Abtheilung besonders hervorgehoben sein mögen.

Rechnet man zu alledem noch die zahlreichen Büsten und anderen Sculpturen, welche zur Decoration für die verschiedenen Räume dienen, so wird man ermessen können, welch ein Reichthum von Werken der bildenden Kunst hier enthalten ist.





Oscar Björck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Kuhstall



UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

F. WALTER.

II.

JULIUS ADAM.



Julius Adam.

Die Genealogie der Adams ist eine ziemlich weit verzweigte. Nicht weniger als sechs oder sieben von ihnen haben in der deutschen Kunstgeschichte einen angesehenen, einige von diesen sogar einen hochberühmten Namen. Albrecht Adam (geb. 1786 zu Nördlingen, gestorben 1862), ist der Stammvater des Malergeschlechtes. Seine Schlachtenbilder hatten einen Weltruf. Er vererbte sein Talent auf vier Söhne: Franz, Benno, Eugen und Julius Adam. Der Erstere ist berühmt durch seine flotten Kriegsbilder aus dem letzten Feldzuge; der Zweite, Benno, ein unglaublich vielseitiger Thiermaler, hat sich den Ehrennamen des «deutschen Landseer» erworben; der Dritte, Eugen Adam, war ebenfalls als Schlachten- und Thiermaler sehr geschätzt. Im Verein mit seinem Bruder Julius (geb. 1821, † 1874), der Lithograph war, gab er u. A. Erinnerungen an die österreichische Armee in Italien 1848 und 1849 heraus. Benno Adams Sohn, Emil Adam, ist einer der bekanntesten Sportmaler und Pferdeportraitisten unserer Zeit und der Sohn des Jüngsten der Brüder, Julius, der den gleichen Taufnamen, wie sein Vater trägt, ist es, von dem folgende Zeilen handeln sollen.

Julius Adam wurde zu München am 18. Mai 1852 geboren. Zuerst besuchte er die Realschule; aber bald nach Beendigung seiner Schuljahre regte sich in ihm das Künstlerblut und er zog in die weite Welt. Volle sechs Jahre verweilte er in Südamerika als — Landschaftsphotograph, ein Beruf, der wohl dazu geeignet ist, den etwa verborgenen höheren, künstlerischen Beruf in seinem Träger zur Entdeckung zu führen. Er genügte dem jungen Manne bald nicht mehr. Die Sehnsucht nach der Heimath trat hinzu und so kehrte er endlich wieder an die Isar zurück, um dort Maler zu werden. Zunächst trat Julius Adam in die Kunstgewerbeschule ein, um unter Professor Echters Leitung nach der Antike zu zeichnen. Schon ein Jahr später aber, 1873, siedelte er an die Academie über,

an der vorerst nicht lange seines Bleibens war. Durch den Tod seines Vaters und damit verbundenen anderweitigen Verpflichtungen erlitt sein Studium eine Unterbrechung. Mit schweren Opfern nur erkaufte er sich den Wiedereintritt in die Academie, mit Opfern, zu denen ihm die von der Academie erhaltenen Auszeichnungen Kraft und Muth verliehen. Er machte die technischen Zeichen- und Malclassen durch und trat dann in die Componierschule von Professor Wilhelm Dietz ein, wie man in München die Einrichtung der «Meisterateliers» nennt.

Hiemit begann sein selbständiges Schaffen. Sechs Jahre lang hatte er ein Atelier in der Academie inne und malte dort seine ersten Figurenbilder. Ein drei Meter langes Bild, reich an Figuren, betitelt sich «Mittelalterliches Maifest». Die Dietz-Schüler thaten es damals nicht ohne mittelalterliches Costüm. Ein anderes, ungemein anmuthiges Bild aus jener Zeit heisst «In den Himbeeren». Eine Schaar von Kindern, an zehn Stück, sind in die Ranken eines Himbeerschlages gerathen und sie pflücken von den duftigen Beeren nach Herzenslust. Gesunde, rothbackige Bauernkinder, aber von grosser Anmuth und herzgewinnender Kindlichkeit. «Die Märchenerzählerin» und eine Reihe kleinerer Genrebildchen verschiedener Art und etliche Portraits hat Julius Adam ebenfalls in dieser Zeit gemalt. Ersteres schildert eine ländliche Familienscene mit gewinnender Liebenswürdigkeit. Vor einem Bauernhause sitzt eine alte Frau im Lehnstuhl und ihre Enkel drängen sich, den Ausdruck hochgespannter Neugier im Gesicht, lauschend an sie. Es muss eine wundersame Geschichte sein von den verzauberten Prinzen und versunkenen Schlössern, die sie vom Umhertollen abhält und zu lautlosem Zuhören zwingt. Das Kleinste nur sitzt unbetheiligt im Vordergrund in einem Wägelchen, einen Haufen Blumen auf seiner Decke. Ihm ist die umgebende Natur und das Leben selbst noch ein sonniges, unverstandenes Märchen.

Unter den kleineren Arbeiten waren es besonders versuchsweise entstandene Thierbildchen, mit denen der Maler einen ganz unerwarteten Erfolg errang und hiedurch zu einer Specialität kam, die ihm einen sehr gesuchten und geachteten Namen verschaffte. Er gab die Genremalerei im Ganzen auf und wurde Thiermaler. Seit frühester Jugend war er ein grosser Thierfreund gewesen. Von erblicher Anlage für das Gebiet der Thiermalerei darf man bei einem Adam wohl sprechen, und ward es ihm dieserhalb leicht, seine Beobachtungen aus dem Thierleben im Bilde festzuhalten.

Vor Allem war es das Leben junger Kätzchen, was ihn interessirte, und er hat deren Darstellung zu einer Virtuosität ausgebildet, in der ihm unter den lebenden Thiermalern kaum Einer ebenbürtig ist. Ein neuer «Katzenrafael», wie der andere merkwürdige Maler, der in der Kunstgeschichte einen so ehrenvollen Platz einnimmt, der «geniale Cretin» (Gottfried Mind, 1786 in Bern geboren, † 1814). Als ganz verwahrlostes Kind nahm diesen der deutsche Landschaftszeichner Legel auf, nach Vorlagen lernte er zeichnen, zeigte ein grosses Talent und kam später zu Siegmund Freudenberger nach Bern, wo er eine ganze Anzahl reizender, und im Kunsthandel sehr begehrter Kinder- und Thierbilder schuf. Hauptsächlich war die Darstellung von Katzen — auch Bären übrigens — seine Passion. Hierin erreichte der arme, unwissende Cretin, der nur seinen Thieren und mit ihnen lebte, eine hohe Meisterschaft.



Julius Adam. Studie.

Julius Adam malt nicht blos Katzen, er malt in zahlreichen Bildern das Katzenleben, welches er in solcher Weise studirt hat, dass es ihm ungezählte Variationen für seine Arbeiten darbietet. Es gibt doch wohl in der Schöpfung kein reizenderes, zierlicheres, bewegungsfähigeres Thierchen, als eine junge Katze. Trotzdem ist das Gebiet kein stark bebautes, denn, wie mancher Künstler gesteht, gibt es auch nicht viele Thiere, die schwerer zu zeichnen und zu characterisiren sind, die eines eingehenderen Studiums bedürfen, wie die « Familie Mietz. » Oft genug sieht man auf Bildern tüchtigster Maler Katzen, die nichts weniger als gut und naturgetreu gelungen sind. Die Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen, die ja einfach endlos ist, die Feinheit der Farben ihres seidenweichen Pelzes, das Spiel ihrer Augen, das zwischen einem unschuldigen Kinderblick und dem bösartigen Funkeln eines Pantherauges wechselt, das Alles gibt Stoff genug für einen « Specialisten ». Sie spielen wie Kinder, stellen wie diese allerlei Unheil an, sind drollig, neugierig, kokett wie diese. Wie Julius Adam seine Beobachtungen treibt, davon werden einige diesem Aufsatze beigegebene Studien dem Leser einen Begriff geben. Das sind keine pikanten, auf Chic gearbeiteten Studien, die nur einen flüchtigen malerischen Eindruck festhalten, sondern Beobachtungen von beinahe wissenschaftlicher Genauigkeit, die dem Wesen des Thieres, seiner Anatomie und seiner Mimik ebenso auf den Grund gehen, wie seiner äusseren Form. Hier im Schlummer, dort im Spiel, da auf Beute lauernd, dort träg-behaglich hingestreckt — immer anders. Oder gar nur ein paar fein characterisirte Portraits mit ausdrucksvollen Augen.

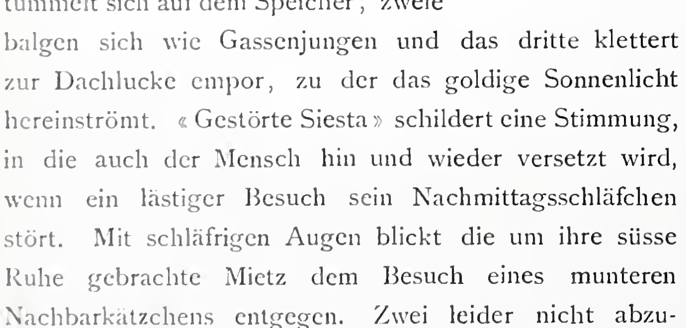


Julius Adam. Studie.

Unendlich harmlos und unendlich liebenswürdig sind solche Katzenfamilienscenen von Julius Adam. « Hungrige Gesellschaft » heisst eins. Vor einem Korbe, welcher die Wohnung der jungen Brut ist, wurde das Futter für die Kätzchen hingestellt. Zweie haben sich schon hungrig darüber gemacht, ein paar Andere kommen schleunigst zum Frass herbei; die Katzenmama wacht mit mütterlicher Sorgfalt über die hungrige Gesellschaft. Oder « In Erwartung » sitzen « Mutter und Kind » vor der leeren Schüssel, die sich bald mit leckerer Milch füllen soll.

Oder «Naschkätzchen»: ein ganz kleines Mietzchen hat im Stall eine Milchschüssel entdeckt und taucht die Pfote in die süsse Fluth.

Ein andermal sehen wir eine kleine Mietz «Mutterseelenallein» in der Scheune sitzen. Wie ein vereinsamtes Kind schaut sie Dich mit ihren grossen ängstlichen Augen an. Dann treffen wir sie wieder im Kampf mit bösartigen Ungeheuern. Hier wird ein einzelnes Kätzchen von einer lauernden Hummel im Schlaf gestört und sieht sich den Fremdling mit feindseligen Blicken an, dort ist es gleich ein ganzer Korb voll der niedlichen Thierchen, die von dem gleichen gefährlichen «Ruhestörer» bedrängt werden. «Im Boudoir» sind zwei der putzigen Dinger vor einen Frisirspiegel gerathen und betrachten in ergötzlicher Verwunderung ihre Ebenbilder. «Ein kleiner Taugenichts» ist im Spielen über das Strickzeug seiner gestrengen Herrin gerathen und ruht nun, den verwirrten Wollknäuel in den Pfötchen, von seinem Streiche aus. «Lustiges Volk» tummelt sich auf dem Speicher; zweie balgen sich wie Gassenjungen und das dritte klettert zur Dachlucke empor, zu der das goldige Sonnenlicht hereinströmt. «Gestörte Siesta» schildert eine Stimmung, in die auch der Mensch hin und wieder versetzt wird, wenn ein lästiger Besuch sein Nachmittagsschläfchen stört. Mit schläfrigen Augen blickt die um ihre süsse Ruhe gebrachte Mietz dem Besuch eines munteren Nachbarkätzchens entgegen. Zwei leider nicht abzuläugnende Eigenschaften des Katzengeschlechtes sind in «Falsche Freunde» veranschaulicht. Da spielen Zweie mit einer Maus — so lieb, so harmlos; warte nur, armes Thier, bald wirst du erfahren, dass so zierliche Geschöpfe sehr falsch und sehr grausam sein können.



Julius Adam. Studie.



Julius Adam. Studie.

Und so weiter in infinitum! Hier spielen sie mit einer Champagnerflasche, dort gucken sie possirlich aus einem Gemüsekorb heraus, da halten sie «Siesta» in duftigem Heu, dort liegen ein paar in einem gemüthlichen Hofwinkel in «dolce far niente» beisammen, ein ander Mal entdeckt gar Mietz einen «Fremdling», einen jungen Hund, im gewohnten Nest, der es dort auch weich und bequem gefunden hat. Dann raufen wieder ein paar «Unverträgliche» mit einander; «Mietz ist krank» und sitzt kläglichen Gesichts mit verbundener Pfote vor einer Flasche mit «Goulard-ischem Wasser».

Ein «Hungerquartett» umlagert die leere Futterschüssel und scheint gar klägliche Töne von sich zu geben u. s. w.

Auch mit Kindern zusammen stellt Julius Adam sein Lieblingsthierchen dar, z. B. in der reizenden «Idylle». Da sitzt ein allerliebster Blondkopf im Grase des sommerlichen Gartens bei einem grossen Korb voll Kätzchen, die sie — es ist ein Mädel — liebkost. Damit ist wohl nur ein kleiner Theil von Adams Katzenbildern aufgezählt. Sie sind, wie schon gesagt, ungewöhnlich schnell beliebt geworden und in alle Winde verstreut — vornehmlich allerdings gingen sie nach Amerika. Ja im Jahre 1887 schloss der Künstler mit einem amerikanischen Kunsthändler einen Contract, der ihn verpflichtete, überhaupt nur für Amerika zu malen. Dieses Vertrages ist Julius Adam übrigens nunmehr — wohl zu seinem Glücke — wieder ledig. Eine derartige hemmende



Julius Adam. Studie.



Julius Adam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

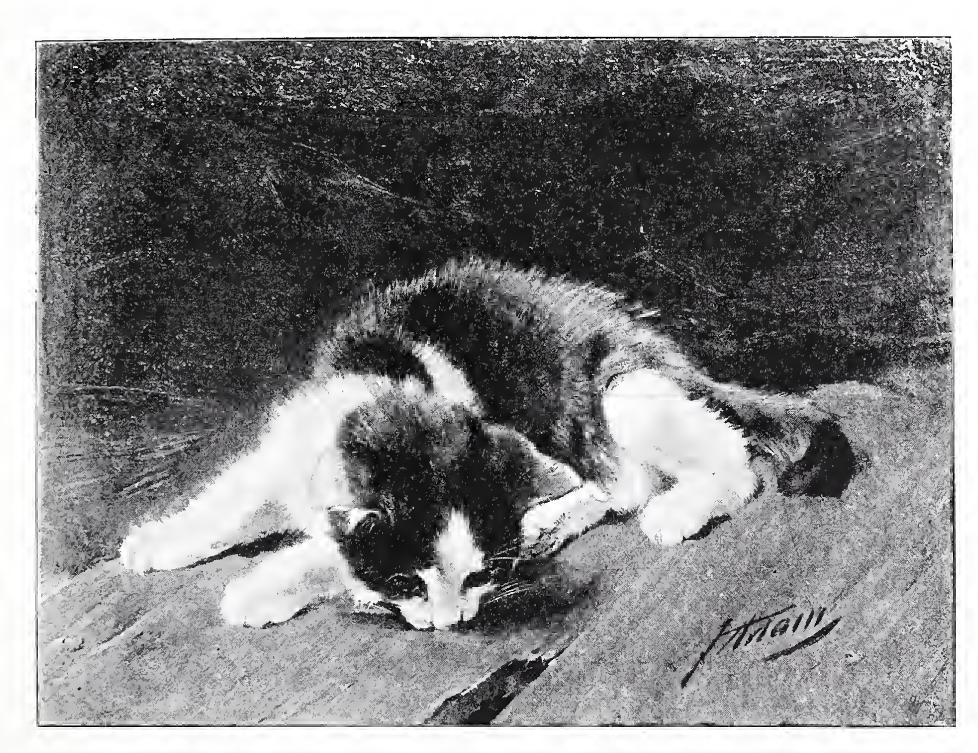
Lustiges Volk.



Fessel, die aus dem Besten auch wider seinen Willen auf die Dauer einen «Producenten» statt einen «schaffenden Künstler» machen müsste, kann Keiner unbeschadet seines Werthes lange ertragen. Gerade von «drüben» und von England werden deutschen Malern derartige verlockende Contracte, die eben eine sichere Existenz für eine ungewisse bieten, aufgedrängt, und im besten Falle ist dann der Künstler der heimischen Kunst verloren. Was anfangs verlockte, «bald klirrt es Dir wie eine Kette nach» und der Beglückte dankt zuletzt seinem Schöpfer, wenn er den überseeischen «Kunstfreund» los geworden ist.

Uebrigens hat unser Maler noch im Jahre 1884 ein grösseres Figurenbild «ohne Katzen» gemalt, das gerechtes Aufsehen machte und in feinsinnigster und originellster Weise das Märchen vom «Getreuen Eckart» behandelt. Ein hoher, heimathlicher Tannenwald, durch dessen Wipfel Nebelstreifen ziehen. Blickt man aber schärfer hin, so lösen sich aus dem Nebel die Gestalten des wilden Heeres los, die den Wald durchziehen. Furchtsam drängen sich die Kinder mit ihren geleerten Krügen um den hochgewachsenen Alten zusammen, der sie behütet. Das Bild lässt nur Eines zu wünschen übrig, dass nämlich der Maler, der seinen fesselnden Stoff so trefflich zu behandeln verstand, gelegentlich wieder einmal sich auch solchen Gegenständen zuwende. Dazu wird es der Künstler in ihm ja wohl auch wieder bringen.

Inzwischen freuen wir uns an der Art, wie er in der Beschränkung den Meister zeigt als Specialist für einen Kunstzweig, der Hunderttausenden zur Freude und Erheiterung dient!



Julius Adam. Studie.

Die Pariser Salons.

von

G. GRAHAM.

II. Der neue Salon.

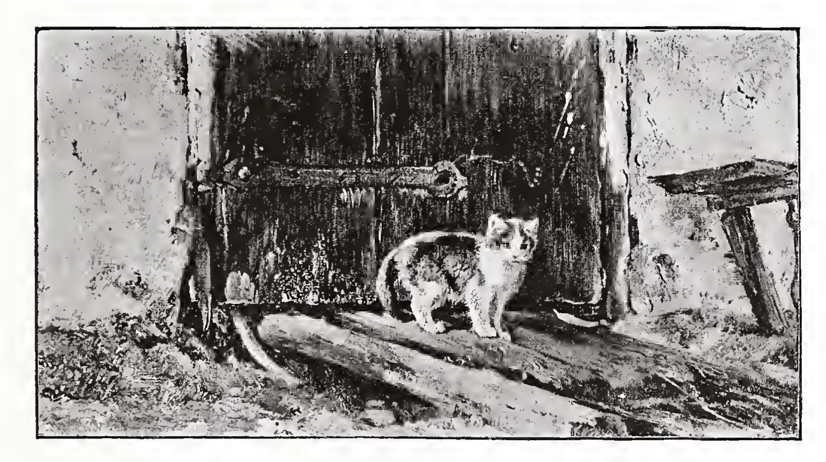
Während sich in den Champs Elysées eine Armuth an erwähnenswerthen Kunstwerken offenbart, weist das Champ de Mars gerade das Gegentheil auf. Hier herrscht ein Embarras de richesses, der die Auswahl der zu besprechenden Arbeiten ungemein schwierig macht. Und die Aufgabe wird noch durch den Umstand erschwert, dass nur sehr wenige Bilder da sind, die irgend eine Handlung zum Gegenstande haben. Dies braucht uns indessen keineswegs zu überraschen. Die Mehrzahl der im Neuen Salon ausstellenden Künstler gehört der modernen Schule an, deren Mitglieder, nach einem von ihnen selbst ausgesprochenen Satz, sorgfältigst vermeiden, irgend etwas von literarischem Character zu malen. Historische Motive verbannen sie gänzlich. Einige gehen sogar so weit, jedwedes Sujet zu verschmähen. Ein Bild muss, wie sie sagen, wegen der Art, wie es gemalt ist, gefallen, und nicht durch das, was darauf dargestellt ist. Daher darf der Gegenstand nur trivialster Art sein, nichts weiter als ein Vorwand für eine bestimmte Farbengebung oder Lichtwirkung. Andere wollen nur moderne Motive gelten lassen. Es machen sich aber im Neuen Salon Anzeichen bemerkbar, dass dieses Vorurtheil im Schwinden begriffen ist. Wir werden in unserer kurzen Umschau unter den Hauptwerken der Ausstellung mehrfach Gelegenheit haben, auf Arbeiten hinzuweisen, bei denen sich das Bestreben offenbart, wohlbekannte Gegenstände in origineller Weise zu behandeln.

Dem zum dritten Male eröffneten Salon der Société Nationale ist das Zeugniss zu geben, dass er vollkommen auf der Höhe der beiden früheren Ausstellungen steht; in mancher Hinsicht ist die jetzige sogar noch interessanter. Wir dürfen nicht vergessen, dass der Erfolg hier mehr von dem hohen Durchschnittsmaass der Gesammtheit bedingt ist, als von dem Werthe einzelner Leistungen derjenigen Künstler, welche bisher als Hauptstützen der Vereinigung galten. Gervex, der von allen französischen Malern am ungleichmässigsten arbeitet, zeigt sich in diesem Jahre besonders schwach. Besnard, dessen Leistungen sonst zu den anziehendsten zu zählen pflegten, fesselt dieses Mal das Interesse weniger, erregt jedenfalls weniger Staunen. Dagnan-Bouveret hat nur einige Studien, Roll gar nichts ausgestellt; dass aber die Neue Gesellschaft trotzdem im Stande war, eine so vorzügliche Ausstellung zu erzielen, lässt für ihre Zukunft das Beste hoffen.

Selbst wenn Puvis de Chavannes nicht der Präsident wäre, gebührte ihm der erste Platz. Sein grosses Wandgemälde für das Hôtel de Ville ist eines der interessantesten Werke der Ausstellung. «Puvis de Chavannes», äusserte ein grosser französischer Künstler keinenfalls in freundlichem Sinne, «lebt in einem Lande der Träume». Es würde schwer sein, das Talent Puvis de Chavannes' treffender und kürzer zu characterisiren. Hierin liegt eben das Geheimniss seines unwiderstehlichen Zaubers. Er erhebt uns über die Alltagswelt und ihre prosaischen Eindrücke in eine höhere und klarere Atmosphäre empor. Die Vision, welche er uns in diesem Jahre vorführt, ist ein Bild des Winters, und es ist eine sehr schöne Vision. Der Schauplatz liegt in einem Walde. Eine tiefe Schneeschicht bedeckt den Boden. Im Vordergrunde sammeln ein Mann und eine alte Frau Brennholz. Hinter ihnen rechts, unterhalb eines Stückes verfallenen Mauerwerks, sieht man einen Arbeiter, der ein Kind an einem Feuer erwärmt, während ein anderer sein Brod mit einer armen Frau theilt. Links sind drei Holzfäller im Begriff, einen Baum an Stricken niederzuholen auf ein Signal, das ihnen ein Vierter gibt, der am Fuss des Stammes seinen Platz hat. Zwischen den

Baumstämmen hindurch sieht man die grauen Silhouetten einer Jagdgesellschaft, die über die schneebedeckte Ebene reitet, welche sich bis zum Rande der blauen, vom rothschimmernden Abendhimmel begrenzten See erstreckt. Es würde ein Leichtes sein, Allerlei an der Ausführung zu bemängeln. Man könnte sagen, die kleine Ruine mache den Eindruck, als sei sie von einem Landschaftsgärtner hineingestellt worden; man mag auch an der Zeichnung mancher Figuren etwas zu tadeln finden. Ein geniales Kunstwerk heisst nicht allemal ein Werk ganz ohne Fehler; es ist ein Werk, das Eindruck macht, trotz — zuweilen sogar wegen seiner Fehler. Solcher Art ist Puvis de Chavannes' sämmtliche decorative Malerei.

Die Ausschmückung des Hôtel de Ville hat noch eine gute Anzahl anderer Künstler beschäftigt. Binets grosses Gemälde «Französische Marinesoldaten», während der Belagerung von Paris, an einem schneeigen Wintermorgen einen Ausfall vorbereitend, ist eine Composition von bemerkenswerther Einheitlichkeit und Harmonie. Delance führt uns bis in die gallisch-römischen Zeiten zurück, bis zu den Tagen, als Lutetia nur ein kleines Seine-Eiland war, und zeigt uns die Bootsleute vom Stamm der Parisier, welche die ältesten Einwohner des Ortes und Begründer seines Handels waren, mit dem Ausladen von Barken unter Aufsicht eines römischen Kaufmanns beschäftigt. Die Composition ist von Interesse, aber die Farbengebung leider etwas trübe. Zwei weibliche Figuren von Duez, die Botanik und die Musik verkörpernd, sind grob gemalt.



Julius Adam. Studie.

Unter den Bildern, die eine Handlung haben, übt die grösste Anziehungskraft Béraud's «Christi Abnahme vom Kreuz». Auf dem im vorigen Jahre mit Erfolg betretenen Wege fortschreitend, führt uns der Künstler auch hier seine biblischen Gestalten in moderner Hülle vor. So seinen «Joseph von Arimathia», einen jungen Priester in schwarzer Soutane; die Frauen der heiligen Familie sind Pariser «Ouvrières», die Apostel tragen die Blousen und Mützen der heutigen Arbeiter. Der Schauplatz ist nicht Golgatha, sondern der Montmartre. Die unten liegende Stadt, gegen welche einer der Jünger drohend die Faust erhebt, ist nicht Jerusalem, es ist Paris. Das Bild ist mit der Béraud's Technik eigenen Glätte gemalt. Gleich seiner «Maria Magdalena» vom vorigen Jahre scheint es mehr darauf berechnet, die Aufmerksamkeit des Publicums zu erregen, denn als ein von echt künstlerischem Geiste durchdrungenes Werk. Blanche und L'hermitte haben dasselbe Sujet gewählt — das Mahl zu Emmaus. Beide Künstler zeigen den Gegenstand in moderner Behandlung und doch sehr verschieden, insofern als Jeder der Beiden den Stoff benutzt hat, um die Typen zur Darstellung zu bringen, die er am liebsten malt. Blanche ist hauptsächlich ein Maler der Pariser Gesellschaft. Er hat die Scene in einen Pariser Salon verlegt. Christus ist als ein junger Mann in einem weiss-blauen japanischen Costüm dargestellt, einer der Jünger trägt einen langen Schlafrock, der Andere eine weisse Blouse und einen Fez. Die servirende «Bonne» bringt eine Schüssel mit Fleisch herein. Ein kleines Mädchen in Weiss sitzt auf einem Schemel im Vordergrund. Noch verschiedene überzählige Personen sind im Zimmer anwesend. Das Gemälde ermangelt vollständig des Zusammenhanges. Es sind einzelne recht gute Figuren auf dem Bilde, sie bekunden aber keinerlei Beziehung zu einander, und dem jungen Manne im japanischen Anzuge scheinen sie Alle völlig gleichgiltig zu sein. L'hermitte ist ein Schilderer des Dorflebens. Er lässt sein Mahl zu Emmaus in einer Bauernhütte der Normandie stattfinden. Zwei Landleute haben einen Wanderer, dem sie begegnet sind, zu ihrem Abendessen mit heimgebracht. Plötzlich, als er das Brod bricht, erkennen sie in ihrem Gast den Herrn und fahren überrascht zurück. Eine Frau und ein Kind, die mit einer Schüssel hereinkommen, wohnen der Scene theilnahmslos bei. Wir werden kaum so



Julius Adam. Studie.

ganz Unrecht haben, wenn wir die Vermuthung aussprechen, dass L'hermitte wohl nie dies Bild gemalt hätte, ohne Rembrandt's kleines Meisterwerk im Louvre zu kennen. Wie alle grösseren Gemälde von L'hermitte, leidet auch sein Mahl zu Emmaus an einer gewissen Steifheit der Geberden. Die Bewegungen der Figuren sind ja unstreitig ganz richtig dargestellt, genau so, wie eine Momentphotographie sie uns zeigen würde; aber wir gewinnen nicht die Vorstellung — die durch eine wirklich gute Wiedergabe von Augenblicksbewegungen stets erweckt werden soll — dass einer jeden Bewegung eine vorangegangen ist und eine andere folgen wird. Wir fuhlen — um in der Ateliersprache zu reden — bei jeder Figur die Pose des Modells heraus. Latouche malt gern starke Lichteffecte, und Dante's Vision der Hölle hat ihm ein Motiv geliefert, das hierzu reichlich Gelegenheit bot. Das Bild, welches eine Masse grauenhafter Gestalten in einem Strom brennender Lava darstellt, ist auf den ersten Blick von packender Wirkung, bei der zweiten und dritten Betrachtung schwächt sich der Eindruck jedoch etwas ab. Derselbe Künstler hat noch zwei vortreffliche Studien «Maurer bei Sonnenschein arbeitend», und ein mehr ausgeführtes Bild, Portrait zweier kleinen Mädchen, ausgestellt.

Carolus Duran's Malerei ist oft vulgär, und selbst seine besten Arbeiten haben einen Stich in's Gewöhnliche. In diesem Jahr hat er nach dieser Richtung hin sein Möglichstes geleistet. Unter seinen acht Bildnissen ist ausser dem Henner's und etwa noch dem des M. Challemel Lacour kein einziges, das den Ruf des Künstlers rechtfertigen könnte.

Aman-Jean, einer der neuesten Anhänger der neuen Vereinigung, interessirt nicht nur in seiner Eigenschaft als namhafter Künstler, sondern auch als Vertreter einer idealistischen Richtung, welche sich von Tag zu Tag entschiedener offenbart. Sobald wir uns seinen Werken zuwenden, haben wir die Empfindung, als träten wir von der geräuschvollen Strasse in das Innere einer gothischen Kapelle. Tief durchdrungen vom Geist der alten Schule von Toscana, lässt Aman-Jean dennoch nie seine eigene Individualität im Bestreben der blossen Nachahmung der alten Meister aufgehen. Sein ganz vorzügliches Portrait einer jungen Dame in Purpurviolett und Gelb gekleidet, vor einem türkisblauen Hintergrunde, bietet in Zeichnung und Farbe den ganzen Reiz eines Botticelli. Gleichfalls entzückend sind der Idealkopf der Venetia mit blaugrünen Wellen im Hintergrunde, und ein Fragment, ein sicilianisches Mädchen, Tambourin schlagend, unter einem Laubdach von Orangenzweigen.

Die eigentliche Stärke des «Neuen Salon» beruht indessen weniger auf Portraits oder Bildern mit Handlung, als auf den Landschaften. Es herrscht auf diesem Gebiete eine solche Fülle des Guten, dass es unmöglich ist, innerhalb der Grenzen unseres Raumes Alles eingehend zu besprechen. Den meisten Reiz hat für fast alle Künstler dieses Faches das Problem gehabt, Sonnenlicht zu malen. Lebourg, Dauphin, Montenard, Raffaelli sind unter Denen zu nennen, welche hierin am erfolgreichsten gewesen sind. Selbst Boudin, der Maler des silberglänzenden Meeres und des grauen Himmels, hat sich dieses Mal —, wie wir freilich finden, minder glücklich in der Wiedergabe des aus voller Mittagshöhe auf blaue Wogen herabstrahlenden Sonnenlichtes versucht.

Der neue Salon verdankt, ebenso wie der alte, viele der besten Beiträge fremden Künstlern. In erster Reihe muss da Alfred Stevens genannt werden. Der belgische Kunstveteran ist mit nicht weniger als sechzehn Gemälden vertreten, die, ob sie auch nicht alle gleichen Werth besitzen, doch sämmtlich Interesse bieten. Besonders ist seine grosse Studie hervorzuheben, welche eine Dame im Bade darstellt und eine wundervolle Contrastwirkung der rosigen und weissschimmernden



F. von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Verkündigung bei den Hirten.

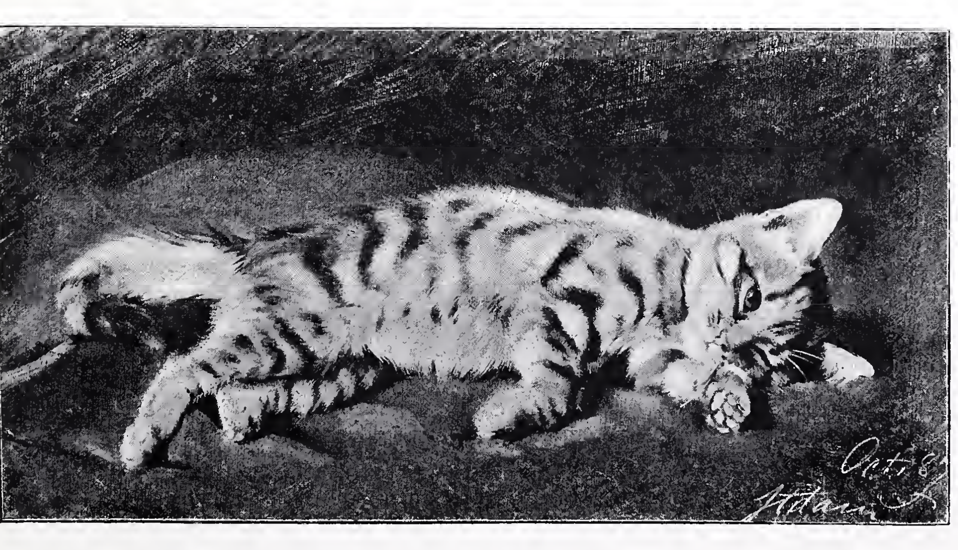


Fleischtöne mit den grauen der Marmor- und Metallfärbung aufweist. Sein Sohn, Leopold Stevens, besitzt eine ausgeprägt individuelle und naive Art, die für sein specielles Darstellungsgebiet, Bewohner und Dörfer der Bretagne, vortrefflich passt. Verstraete, der König belgischer Landschafter, hat fünf Bilder ausgestellt, als reizvollstes darunter einen Sonnenuntergang an der Schelde.

Amerika ist gut vertreten. Von Whistler ist eines seiner schönen Bildnisse ausgestellt, ein Portrait der Lady Meux in ganzer Figur, in rosa und silbergrauer Toilette; auch verschiedene kleinere Bilder sind von ihm da, Nachtstücke und Farbensymphonieen. Sargent hat eine Actstudie eingesandt, eine in ganzer Figur gemalte weibliche Gestalt von dunkler Hautfarbe, sich das Haar flechtend; ausserdem eine spanische Tänzerin in glänzend gelbem Costüm. Harrison fährt fort, Wellen unter sonnigem Himmel zu malen, dabei seine bekannte reizvolle Farbenbehandlung bethätigend, und zeigt in einem Bilde badender Mädchen beim Sonnenuntergang bedeutende Fortschritte im Zeichnen von Figuren. Rolshoven, noch neu auf dem Champ de Mars, in München schon rühmlich bekannt, hat mehrere Werke von starker Originalität ausgestellt, darunter ein kleines Interieur eines alten Palastes zu Chioggia, durchfluthet von Licht und Farbenglanz. Um dem scandinavischen Contingent gerecht zu werden, bedürfte es eines besonderen Artikels. Edelfeldt's schönes Portrait des Prinzen Karl von Schweden, Zorn's wunderbare Sonnenlichtstudien und ein kleines Bild von Bernt Grönwold, ein alter Bauer, sein bescheidenes Mahl vor sich, das Tischgebet haltend, sind unter den bemerkenswerthesten der vielen guten Arbeiten zu nennen, welche die nordischen Maler uns hergeschickt haben.

Zu den ausländischen Künstlern, die besondere Erwähnung verdienen würden, wenn uns der Raum hiezu geblieben wäre, zählen auch Boldini, Gandara, Casas, Liebermann, Kuehl, Guthrie Moore, Bishop.

Die Bildhauerkunst weist nur etwa hundertundfünfzig Werke auf, von diesen sind aber ganze zwei Drittel als interessant zu bezeichnen. Dalou's Basrelief eines jungen Mannes, der seine Braut auf den Armen trägt, wobei ein Flussgott zuschaut, ist mit Anmuth entworfen, eine hübsche Idee für das Modell einer Fontaine. Ein ausdrucksvolles Werk ist Darupt's Statue, eine sich eben zur Blüthe des Weibes erschliessende Mädchenknospe; die auf den Fussspitzen schwebende, ein Schwert umklammernde, beflügelte Gestalt motivirt den Titel: «Auf der Schwelle des Geheimnisses» trefflich. Michel Malherbe hat eine sitzende Figur ausgestellt, «Der Prediger» — ein Prophet, der, eine Hand erhoben, um sich die Augen zu beschatten, den Blick in die Ferne zu richten scheint. In der kleinen Gipsstatuette eines runzligen Alten und einem Bronce-Kopf hat Raffaelli den Realismus auf die Spitze getrieben, ohne in's Vulgäre zu verfallen. Constantin Meunier's kleine Gruppen in Bronce «Ecce Homo» und «Der verlorene Sohn», wie auch die kleine Figur eines Mähers sind Meisterwerke. Injalbert, Bourdelle, Charlui haben sich mit höchst characteristischen Schöpfungen betheiligt. Die Palme aber gebührt in diesem Jahre Cariés, einem jungen Bildhauer von erstaunlicher Begabung. Wir müssen den Blick bis auf Luca della Robbia zurückwenden, um seines Gleichen in Meisterschaft der Form und decorativer Wirkung zu finden. — Es würde ungerecht sein, unseren Bericht zu schliessen, ohne auch die vielen schönen Arbeiten in Email, Glasmalerei, Goldschmiedekunst etc. zu erwähnen, welche einen reizvollen Bestandtheil der Ausstellung des Neuen Salons bilden.



Julius Adam. Studie.

DER GESCHMACK IN DER GESELLSCHAFT

VON

MAX HAUSHOFER.

Ein höchst verbreiteter Gemeinplatz besagt, dass sich über Geschmackssachen nicht streiten lasse. Damit könnte man jeden Streit über die Frage abschneiden, ob etwas schön sei oder nicht. Dieses friedfertige Wesen ist jedenfalls etwas Gutes an jenem Gemeinplatz. Anderseits läuft Jemand, der ihn anwendet, leicht Gefahr, in Verdacht zu gerathen, dass es ihm eben an Geist oder an Kenntnissen fehle, um über Geschmackssachen zu streiten. Man kann über Alles streiten, selbst über den Teufel, ob man an ihn glaubt oder nicht.

Auch über Geschmackssachen lässt sich recht gut streiten. Der Geschmack ist ja nur die Fähigkeit, das Schöne zu fühlen und zu begreifen. Und über dieses Gefühl, über die Dinge, die ihm unterworfen sind, lässt sich urtheilen und streiten, sobald man in der Auffassung der Dinge nicht blos zu der Entscheidung kommt, ob Einem eine Sache gefällt oder nicht, sondern auch zu dem höheren Urtheile, warum sie einen anziehenden, schönen, interessanten Eindruck oder dessen Gegentheil verursacht.

Der Geschmack also, von dem hier die Rede sein soll, ist nichts anderes, als der Sinn für das Schöne. Manche Leute entbehren diesen Sinn vollständig; bei anderen ist er zwar vorhanden, aber so unausgebildet, dass sie sich über seine Regungen und Gründe keine durchdachte Rechenschaft geben können. Bei manchen Menschen endlich ist dieser Sinn für das Schöne so ausgebildet, dass sie sich in den meisten Fällen klar darüber sind, warum sie Etwas für schön oder für hässlich erklären.

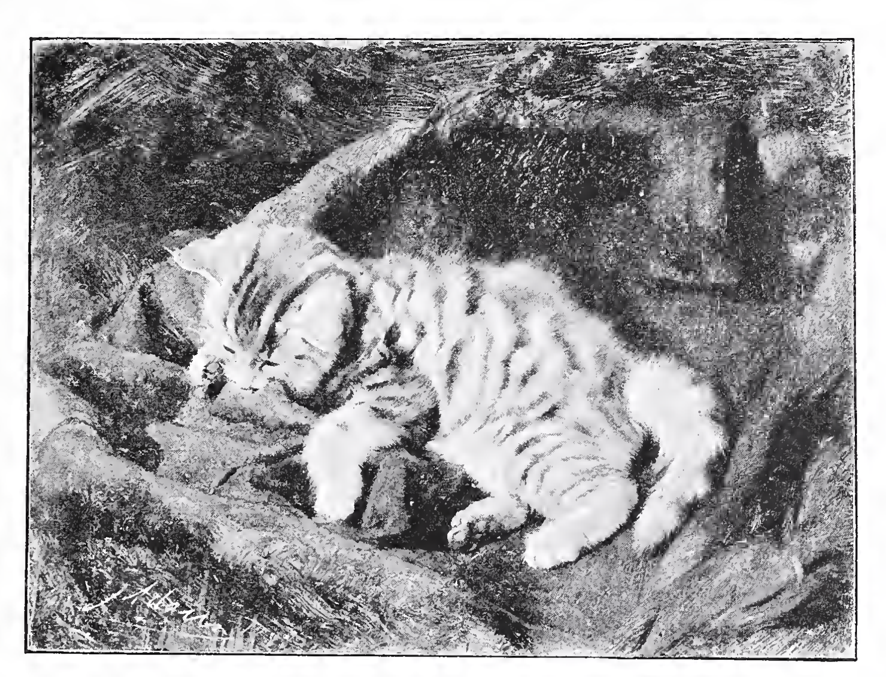
Man irrt nicht weit, wenn man behauptet, die Menschen ohne allen Geschmack seien eben so seltene Ausnahmen, als die Menschen mit völlig ausgebildetem Geschmack. Eine gewisse Geschmacksanlage, möge sie auch noch so bescheiden sein, ist jedem normalen Menschen von der Natur mitgegeben. Dieses durchschnittliche Schönheitsgefühl kann durch alle erdenklichen Umstände entweder beim Einzelnen oder bei ganzen Gruppen gepflegt, ausgebildet, verschärft und verfeinert oder aber vernachlässigt, verdunkelt und abgestumpft werden. Es kann vielseitiger, mannigfacher geübt oder aber vereinseitigt, nach bestimmten Richtungen hin getrieben, in bestimmten Kreisen festgehalten werden.

Wenn wir uns einen bestimmten Menschen vorstellen, der in einer völlig baumlosen Steppenlandschaft geboren und aufgewachsen ist, werden wir uns sagen müssen: Dieser Mensch kann keinen vollkommenen Geschmack für landschaftliche Schönheit gewinnen, weil er Hauptfactoren derselben überhaupt nicht kennt. Ein theilweises Verständniss dafür mag ihm wohl aufgehen, wenn er den Himmel mit seinen Lichterscheinungen, mit seinen wechselnden Wolkenbildern betrachtet. Aber dieses Verständniss wird immer eine grosse klaffende Lücke lassen.

Und wie es dem Einzelnen ergeht, so ergeht es auch ganzen Volksstämmen und Völkern. Sinn und Geschmack für Schönheit werden im Menschengeschlechte zuerst durch das Naturschöne geweckt. Das war vor der menschlichen Cultur da und wird erhalten bleiben und sich ewig verjüngen, mag auch die Cultur auf alle erdenklichen Irrwege gerathen.

Die Natur war also die Lehrmeisterin des Menschen auf dem Gebiete der Schönheit. Sie zeigte ihm die mannigfachen Bilder ihrer Landschaft, die eleganten Formen ihrer Pflanzen und Thiere, sie zeigte dem Menschen selbst sein eigenes Bild als ihr Meisterwerk; sie liess ihn die mannigfachsten Töne vernehmen, aus welchen sie als grosse Capellmeisterin ein ewiges Concert veranstaltete; sie umströmte ihn mit den Wohlgerüchen ihrer Blumen. Wie lang es gewährt

haben mag, bis die Menschen zum Bewusstsein des Schönheitsbegriffes kamen, wie lang es weiter gewährt haben mag, bis sie anfingen, vom blossen Geniessen des Naturschönen zum Selbstschaffen desselben, zum Kunstwerke überzugehen, weiss Niemand. Wir haben es hier auch nicht mit der geschichtlichen Entwickelung des Geschmacks zu thun, sondern mit dem letzten Resultate derselben, mit dem modernen Geschmack. Dass derselbe das Ergebniss einer vieltausendjährigen Entwickelung ist, brauchen wir nicht zu verfolgen; die Kunstgeschichte belehrt uns über die einzelnen Epochen dieser Entwickelung. Und die Ausbildung und Veränderung des Geschmacks ist noch nicht zum Ende gelangt; sie wird auch niemals zum Ende gelangen. Es wäre ein grober Irrthum, zu glauben, dass der Mensch nur in der Beurtheilung von Kunstwerken zeigen kann, ob er Geschmack besitzt oder nicht. Der höchste, der ausgebildetste Geschmack zeigt sich allerdings dann, wenn man dem Menschen ein Kunstwerk vorführt und ihn dasselbe empfangen, prüfen und beurtheilen lässt. Aber der Kunstsinn ist blos eine von den Aeusserungen des Geschmacks.



Julius Adam. Studie.

Wenn der Geschmack der Sinn für das Schöne ist, muss er ein viel grösseres Gebiet haben. Denn das Schöne finden wir in der Natur; wir finden es am Körper und in der Seele unseres Mitmenschen; in der Form und Farbe der Dinge; in den Ereignissen, welche wir selber erleben oder von denen wir hören. Das Schöne und das Hässliche tritt täglich und stündlich, tausendgestaltig an unsere Wahrnehmung heran; wir sehen es und hören es; wir können es fühlen und riechen; es drängt sich an uns in unseren Zimmern, in den Gassen der Städte, in den Worten der Leute, mit welchen wir verkehren, in den Zeilen, die wir lesen, und draussen in Wald und Flur. Ueberall fordert es unseren Geschmack, unser Urtheil heraus: es lässt sich geniessen, nachahmen, schaffen, verschmähen, vergöttern oder verlachen.

Und soweit der Gegensatz vom Schönen und vom Hässlichen reicht, soweit reicht der Geschmack des Menschen.

Der Geschmack äussert sich, soweit er der Gesellschaft wahrnehmbar wird, im Arbeitsleben und im Genussleben; im Arbeitsleben als Producent und im Genussleben als Consument. Beides hängt offenbar zusammen; aber trotzdem kann sich der producirende Geschmack sehr unabhängig vom consumirenden entwickeln. Geschmackvoll im Arbeitsleben zu sein — dazu ist leider überhaupt nur einem kleinen Kreise von Berufsgattungen Gelegenheit gegeben. Die Arbeitstheilung, welche im heutigen Wirthschaftsleben Platz gegriffen hat, verbietet es geradezu einer ganzen Reihe von Berufen, überhaupt ihren Geschmack in ihrem Berufsleben walten zu lassen. Wie soll ein Offizier auf dem Exerzierplatze oder ein Richter im Schwurgerichtssaal, ein Banquier in seinem Comptoir oder ein Maschinenfabrikant in seiner Fabrik Geschmack entwickeln können? Hinsichtlich gewisser Einzelnheiten geht das wohl. Der Offizier, der etwa an seine Soldaten eine Ansprache zu halten hat, kann sich dabei mehr oder weniger geschmackvoller Redewendungen bedienen, ebenso wie der Richter, der eine Verhandlung leitet; es kann auch der Banquier, der einem Geschäftsfreunde schreibt, gewisse geschmacklose Stilblüthen vermeiden; und der Maschinen-Fabrikant, welcher — sagen wir etwa — Locomotiven fabriciert, hat, wenn ihm das nicht von der Eisenbahnverwaltung vorgeschrieben wird, allenfalls noch die Wahl, wo er den grünen oder braunen Anstrich seiner Maschine durch einen vergoldeten

Streifen unterbrechen will. Aber man sieht, das sind winzige Kleinigkeiten, unbedeutende Momente in der ganzen Berufsthätigkeit. Und wo immer das Interesse der Arbeit, die Brauchbarkeit der Arbeitsleistung es verlangt, dass dieselbe möglichst einfach sei, da muss alles Bestreben nach Verzierung, nach Auswahl schöner Formen machtlos ersterben. Und wie diess bei den Unternehmern und bei dem grössten Theile der sogenannten liberalen Berufsarten der Fall ist, so noch in weit höherem Grade bei jener übergrossen Mehrzahl von Menschen, die in untergeordneten Thätigkeiten und im Dienste Anderer beschäftigt sind. Wir können ohne Uebertreibung behaupten, dass nur ein sehr kleiner Bruchtheil der Menschen, kaum der zehnte, vielleicht nur der zwanzigste Theil derselben, das Glück hat, in seiner Arbeitsthätigkeit eine Veranlassung zur Thätigkeit und Entwickelung seines Geschmacks zu finden.

Was uns nun das Arbeitsleben versagt, das gewährt uns in reichstem Maasse das Genussleben in seiner modernen Ausbildung, in seiner überaus reichen Gliederung, in der Mannigfaltigkeit und Abstufung der zahllosen Gelegenheiten, die es uns bietet. Gröbere und feinere, ernstere und leichtere, einfachere und complicirtere Daseinsfreuden gestatten eine Abwechselung, wie sie in keinem früheren Culturstadium gegeben war. Die heutige Genusswelt hat ihre Abstufungen, die allen Bildungsgraden und Lebensaltern, allen Berufsclassen, allen Tages- und Jahreszeiten, allen Lebensverhältnissen und Situationen Rechnung tragen. Und jedem Einzelnen steht es frei, entweder die eine oder die andere Seite des Genusslebens besonders zu cultiviren oder aber nach einem gewissen harmonischen Gleichgewichte der verschiedenen Lebensgenüsse zu streben.

Obgleich heutzutage der Geschmack des Arbeitslebens und jener des Genusslebens eine getrennte Entwickelung haben, hängen sie doch vielfach zusammen, durch unsere moralischen und sozialen Grundanschauungen. Jede gesunde, politische und soziale Anschauung muss es für ein Unglück halten, wenn der Arbeitsmensch und der Genussmensch persönlich Gegensätze bilden. Mit anderen Worten: wir dürfen nicht wollen, dass es blosse Genussmenschen und blosse Arbeitsmenschen gibt. Sonst müssten wir ja die eine Hälfte der Menschen beständig beneiden, die andere Hälfte beständig bemitleiden. Das Streben aller Führer und Lehrer der Nationen hat sich in guten Zeiten dahin gerichtet, durch die Arbeit zum Genusse zu erziehen. Wir dürfen überhaupt keine Genussmenschen erziehen, sondern Arbeitsmenschen, die aber einen edlen Lebensgenuss verstehen und auch noch Zeit für einen edlen Lebensgenuss übrig behalten.

Nur dadurch wird die harmonische Entwickelung des Arbeitslebens neben dem Genussleben möglich gemacht, dass das eine als Ursache und als Folge des anderen festgehalten wird. Immer und überall müssen die Genüsse als die äusserliche Vergeltung für die Arbeiten erscheinen. Die Erziehung der Menschheit muss dahin gerichtet werden, dass Arbeit ohne Genuss eben so unberechtigt und unmöglich wird, als Genuss ohne Arbeit.

Es ist das ein hohes und schwer zu erreichendes Ziel; aber ein Ziel, das niemals aus den Augen gelassen werden darf.

Wenn in unseren Culturstaaten die heranwachsende Jugend sechs und sieben Jahre lang schulpflichtig ist, wenn in den Schulen vielfach Gegenstände gelehrt werden, die für unser späteres Arbeitsleben als überflüssig erscheinen, so mag vielleicht eine kurzsichtige Minderheit darüber Klage führen, dass man die Jugend mit Dingen belastet, die in ihrem Erwerbsleben unnöthiger Ballast sind.

Wer darüber klagt, der verkennt vollständig, dass man eben die Jugend nicht zu einseitigen Arbeitsmenschen erziehen will und soll, sondern zu harmonisch entwickelten Menschen, die neben der Aufnahmefähigkeit für ihre spätere Berufsbildung auch die Fähigkeit haben, sich an allen edlen Lebensgenüssen zu erfreuen. Und je mehr die heutige Berufsgliederung den Arbeitsmenschen vereinseitigt, um so fester und breiter muss die Grundlage werden, die wir dem Menschen für edlen Lebensgenuss zu geben verpflichtet sind. Denn — und das ist hochwichtig —: je vollkommener die Bildung des heranwachsenden Menschen ist, um so geringer wird späterhin der materielle Aufwand, den man für Lebensgenuss zu machen braucht. Nur der harmonisch ausgebildete Mensch kann sich eine ganze Reihe von Genüssen verschaffen, welche gar nichts oder ausserordentlich wenig kosten. Je geringer die Bildung des Menschen, um so kostspieliger sind — im Verhältniss zu der wirklich gewährten Lebensfreude — seine Genüsse.

Das mögen abgedroschene Wahrheiten sein; aber wir können sie als Glieder unseres Gedankengangs hier nicht entbehren.



Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Kreuzigung Christi.





Julius Adam. Studie.

Von diesem Standpunkte ausgehend können wir auch die Vorwürfe, die mitunter selbst von denkenden Menschen gegen sogenannte Halbbildung gemacht werden, nicht gelten lassen. Es gibt keine Halbbildung; schon deshalb nicht, weil wir niemals das Maass der vollen ganzen Bildung mit festen Linien zu umzirkeln vermögen.

Aber das gehört in ein anderes Capitel.

Die Ausbildung des Geschmacks fängt beim Culturmenschen schon in früher Jugend an. Es arbeiten an ihr die Familie, die Schule und der gesellige Umgang.

Die Erziehung in der Familie hat dabei jedenfalls den grössten Einfluss auf den heranwachsenden Menschen. Wo in der Familie ein guter Geschmack herrscht, wird auch das einzelne Kind der Familie sich ihn ohne Mühe und ohne Qual aneignen. Nur leidet die ästhetische Erziehung in der Familie häufig an dem Uebelstande arger Einseitigkeit. Künstlerische Liebhabereien der Eltern können im Wesen der heranwachsenden Kinder leicht zu excentrischen Richtungen des Geschmacks Veranlassung werden.

Weniger eindringlich, aber auch weniger einseitig ist die Geschmackserziehung in der Schule. In unseren Schulen könnten der ästhetischen Ausbildung der Jugend noch etwas mehr Zugeständnisse gemacht werden. Der Unterricht in der Musik und im Zeichnen ist es zuerst, welcher auf die Veredlung des Geschmacks der heranwachsenden Jugend einwirkt. Aber obwohl er schon in den Elementarschulen anfängt und in den meisten Mittelschulen sich fortsetzt, könnte er einen weit günstigeren Einfluss haben, wenn er nicht absichtlich allzusehr als Nebensache behandelt würde. Und wie kärglich sind in den Geschichtslehrbüchern unserer Schulen die Abschnitte über Kunstgeschichte! Wie viele der jungen Leute, die von unseren Mittelschulen kommen, haben überhaupt eine dunkle Idee von den verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte?

Dass das Lesen der vorzüglichsten Schriftsteller alter und neuer Sprachen, welches in den höheren Classen unserer Mittelschulen betrieben wird, ein ausgezeichnetes Mittel für die Ausbildung des Geschmacks ist, wollen wir nicht verkennen. Aber wir müssen doch sagen, dass die Geschmacksbildung, welche selbst unsere besten

Mittelschulen gewähren, immer erst ein Anfang ist. Dieser Anfang, diese Grundlage kann unter ungünstigen Umständen nach wenigen Jahren vollständig zur verwahrlosten Wüstenei werden. An unseren deutschen Universitäten treibt sich mancher Student umher, der in Bezug auf Geschmacksausbildung sich muthig neben einen patagonischen oder kamtschadalischen Häuptling stellen könnte. Aber die Barbarei der Geschmacklosigkeit greift leider noch viel weiter. Sie ist wie ein vertrocknender Wüstenwind, der die kärglichen Pflanzen, die man eine Zeit lang künstlich gepflegt und bewässert hat, in kurzer Zeit elend verdorren und verkümmern lässt. Und so finden wir im späteren Leben Menschen genug, die sich einst mit Stolz als Musensöhne bezeichneten und nachher verbauert und verkommen sind im nüchternsten Erwerbstrieb und in den gemeinsten Seiten des Genusslebens.

Der gute Geschmack, den die Familienerziehung und die Schule in seinen Anfängen begründen, muss nothwendig weiter gebildet, er muss genährt werden, wenn er nicht verkümmern soll. Er ist eine Culturpflanze und bedarf als solche der fortwährenden Pflege.

Die Nahrung für diese Pflanze sind Kunst und Literatur, und der gesellschaftliche Umgang in solchen Kreisen, welche sich selbst mit der Pflege des guten Geschmacks beschäftigen. Es braucht nicht viel. In unserem Staate und in unserer gesitteten Gesellschaft ist die Weiterbildung seines Geschmacks für jeden Einzelnen wohlfeil und ohne Schwierigkeiten. Werke aus allen Gebieten der bildenden und der schönen Künste zu geniessen: Dazu bietet sich Gelegenheit genug.

Ja — fur den Grossstädter, wird man entgegnen. Aber wie ist es mit dem Kleinstädter, wie mit dem, welchen sein Geschick in die Einsamkeit des Landlebens hinaus schickt? Ihm fehlen die Theater und Concerte und Kunstsammlungen; ihm fehlt die anregende Gesellschaft; kaum, dass es ihm gelingt, ab und zu eines guten Buches habhaft zu werden. Dem Grossstädter ist es freilich leicht gemacht, auf der Höhe des Geschmacks der ganzen Culturwelt zu bleiben. Wird irgendwo in der Welt ein berühmtes Bild gemalt, so hängt es vier Wochen später als Photographie in jedem Kunstladen; wird irgendwo ein merkwürdiges Buch geschrieben, so bietet es die Leihbibliothek für wenige Pfennige.

Wie aber sollen der Kleinstädter und der Landbewohner einen Ersatz für diese Schulung des Geschmacks finden?

Die Antwort ist nicht ganz leicht, aber sie lässt sich geben.

Einerseits verlangt man überhaupt vom Kleinstädter und vom Landbewohner keinen so auf der Höhe der Zeit befindlichen Geschmack, als vom Grossstädter. Und anderseits hat der Fortschritt in allen unseren Verhältnissen dafür gesorgt, dass trotz des rastlos pulsirenden Lebens unserer Grossstädte es dem Landbewohner heutzutage weit leichter geworden ist, diesem Leben zu folgen, als ehedem. Die Eisenbahnen haben ja die entferntesten Winkel der Culturländer mit den Hauptstädten in so stete Fühlung gebracht, dass jeder Landbewohner, wenn es ihm darum zu thun ist, alljährlich ein paar Tage in einer grösseren Stadt zubringen kann, um seinen Geschmack und seine weltbürgerlichen Anschauungen nicht verbauern zu lassen. Sehr vieles wird aber auch auf das Land hinausgetragen. Die Presse belehrt den Landbewohner Tag für Tag über jeden Pulsschlag des grossstädtischen Lebens; in tausend und aber tausend Notizen trägt sie ihm die Aeusserungen grossstädtischen Geschmacks zu. Durch illustrirte Zeitungen, durch Kunstvereinsblätter und dergleichen werden Werke der bildenden Kunst, durch Gesangsvereine und Provinzialbühnen werden Musik und dramatische Kunst hinausgetragen. So sickert durch mannigfache Adern der grossstädtische Geschmack in das Leben des Kleinstädters und des Landbewohners über.

Und wenn auch diese Uebertragung des grossstädtischen Geschmacks nach aussen an dem Uebelstande leidet, dass sie häufig verwaschene, dilettantische, ja stümperhafte Nachschöpfungen liefert, so haben dieselben dafür den Vortheil, dass sie in einem naiveren, weniger übersättigten, weniger blasirten Publicum Wurzel fassen. Und hier wirken sie gerade so eindringlich, wie beim grossstädtischen Publicum die meisterhaftesten Originalleistungen.

Dazu kommt aber noch ein anderer wichtiger Umstand, welcher den Geschmack des Landbewohners nicht um so viel hinter dem des Grossstädters zurückstehen lässt, als man meinen möchte. Der Landbewohner steht der Natur näher und geniesst unaufhörlich die Anregung durch das Naturschöne — eine Anregung, die der Grossstädter mehr und mehr entbehren muss.

Das ist ein Moment, welches für die Geschmacksausbildung des Landbewohners gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Weil die erste und ursprüngliche Schönheit in der Natur zu finden ist, muss aller Geschmack, als der Sinn für das Schöne, immer wieder am Naturschönen sich erfrischen, sich verjüngen und vereinfachen. Und deshalb wird auch der Landbewohner mit seinem naiveren Geschmack jeder Geschmacksverfeinerung, aber auch jeder Geschmacksverderbniss zäheren Widerstand entgegensetzen als der Städter; er wird weniger dem Wechsel der Mode zugänglich sein und das, was er einmal als wirklich geschmackvoll erkannt hat, treuer festhalten. Die Grossstädter wissen diese Bedeutung des Naturschönen sehr wohl zu schätzen. Es ist ja nicht blos die körperliche Gesundheit des Grossstädters, die ihn veranlasst, nach Möglichkeit ein paar Sommerwochen auf dem Lande zuzubringen, sondern die Einsicht oder das dunkle Gefühl, dass er seinen überreizten Grossstädtergeschmack auf dem Lande, in der Naturschönheit und unter einfacheren Menschen auffrischen muss. Was der grossstädtische Luxus, was Kunst und Literatur, Musik und Theater und gesellschaftliches Formenwesen an uns etwa verkünsteln, muss die Natur mit ihrer schneidigen Luft wieder auffrischen und natürlich machen. Weh' dem Geschmack, der immer blos im Lampenlicht sich übt! Er verträgt zuletzt das Sonnenlicht nicht mehr. Nur der Mensch wird einen vollkommenen Geschmack haben, der im Stande ist, mit der Musik des Concertsaals und des Theaterorchesters auch die Musik rauschender Wildbäche, sausenden Fichtenwaldes, donnernder Meereswogen und singender Kornhalme zu vergleichen, der neben Kunstgallerien und Theaterdecorationen auch einsame Dünenlandschaften und die Felswüsten des Hochgebirgs kennt, dem sich das Leben nicht nur spiegelt in den tönenden Phrasen geschminkter Schauspieler, sondern auch im unverfälschten Wesen einfacher Bauern, Hirten und Jäger. Nicht verderben können die Einsamkeit und die Natur den Geschmack, sondern nur ihn kräftigen und verjüngen.

Julius Adam. Studie.

Das allerdings ist möglich und sogar wahrscheinlich, dass der Geschmack des in Einsamkeit lebenden Menschen auch ein einseitiger wird. Soll der Geschmack ein so vielseitig gebildeter sein, dass er alle die tausendfachen Regungen des modernen Genusslebens beurtheilen kann, dann muss man unter Menschen leben und mit Menschen umgehen, die mannigfachsten Geschmacksrichtungen kennen lernen. Wenn wir uns einen Mann vorstellen, der im Schoosse des Reichthums lebt, umgeben von Kunstschätzen aller Art, selbst höchst musikalisch und ein Freund der Literatur, dabei aber ein menschenscheuer Einsiedler: dann werden wir gerne zugestehen, dass ein solcher Mann den feinsten Geschmack erreichen kann in Allem, was menschliche Kunstschöpfung ist. Aber unvollkommen wird sein Geschmack bleiben in Bezug auf das, was am täglichen Leben der grossen Menge schön oder unschön ist. Umgang mit Menschen behütet vor jeder Vereinseitigung des Geschmacks. Wer nicht mit vielerlei Menschen umgeht, kömmt allzuleicht in die Gefahr, ihre Schwächen und Geschmacksverirrungen zu streng zu beurtheilen. Man muss auch Geschmack am Umgange mit Menschen haben, — obwohl wir zugeben müssen, dass das Geschick manches edlen und feinfühlenden

Menschen ganz dazu angethan ist, ihm den Umgang mit Menschen recht unerfreulich erscheinen zu lassen.

Wenn wir nun in der Beschäftigung mit Kunst und Literatur, im Naturgenuss und im gesellschaftlichen Verkehr die Mittel zur Geschmacksbildung erkennen, müssen wir uns doch auch fragen, worin denn die Ursachen all' des Ungeschmacks beruhen, der uns Tag für Tag entgegentritt, bald roh und plump, bald verfeinert und verkünstelt. Wer mit einem geschulten Schönheitsgefühl durch die Strassen unserer Städte, durch unsere Wohnungen und Vergnügungslocale hinwandert, wer die Menschen und ihre Kleider, ihre Gebärden und ihre Handlungen betrachtet: — jeden Augenblick muss er kleinere und grössere Verletzungen des Geschmacks wahrnehmen. Selbst wenn man in einer Stadt lebt, in welcher seit Jahrzehnten das reichste künstlerische Streben blüht, kann man dem nicht entgehen. Wir blicken in die schimmernden Auslagefenster der Kaufläden: zwischen den geschmackvollsten Sachen, die wir da sehen, grinst uns doch zuverlässig aus einer Ecke irgend eine fratzenhafte Scheusslichkeit, eine geistlose Plattheit entgegen. Wir mustern die äusseren Erscheinungen der Menschen, die uns begegnen und müssen uns auf den ersten Blick sagen: ein Glück für Euch, dass Euer Schneider und Eure Modistin etwas mehr Geschmack haben, als ihr selber; denn überliesse man Euch Eurer Erfindung allein, so wäre die Strasse voll wandelnder Vogelscheuchen und lächerlicher Hanswurste! Wir grüssen uns mit Bekannten — geschmacklos ist unser Gruss und geschmacklos die Redensarten, mit denen wir uns gegenseitig erfreuen.

Wir betrachten das wimmelnde Volk in den Gassen und in den Hallen der Theater und aller anderen Vergnügungspaläste und wir müssen uns sagen: seit Jahrtausenden arbeiten die Culturvölker an der Veredlung ihres Geschmacks — aber sind wir in diesem Punkte über das Volk der Athener zur Zeit des Perikles hinausgekommen? Und wenn nicht — warum nicht? Gibt es wirkende Gewalten in der menschlichen Gesellschaft, die sich der Veredlung des Geschmacks immer wieder entgegenstemmen?

Es wird uns nicht schwer, diese Mächte des Ungeschmacks zu erkennen; denn es sind ihrer eigentlich nur vier: die natürliche Rohheit, die persönliche Eitelkeit, geistige und körperliche Trägheit und Ueberreizung unseres Nervensystems. Das sind die Zustände, auf welche jede Geschmacklosigkeit in unserem Lebensgenusse zurück zu führen ist.

In der tausendjährigen Entwicklungsgeschichte der Menschheit kommen diese Zustände bei einzelnen Individuen, bei ganzen Classen, Volksstämmen und Völkern zur Wirkung. Sie sind im Stande, glänzende Blütheperioden des Menschengeistes zu vergiften und zu verwüsten.

Sehen wir uns diese Mächte des Ungeschmacks näher an.

Die stärkste Ursache aller Geschmacklosigkeit ist die natürliche Rohheit. Aber nicht immer und nicht überall. Es gibt Naturmenschen, die doch einen hochentwickelten Geschmack haben, ebenso wie es ganze Völker gibt, die sich durch einen feineren Geschmack gegenüber anderen auszeichnen. Man findet jedoch mitunter eine Rohheit der Empfindung und des Ausdruckes, der Sitte und der Genüsse, welche sehr wohl weiss, dass sie Rohheit ist, welche aber trotzig sich der Verfeinerung entgegenstemmt. Das ist jedenfalls die bösartigste Rohheit. Sie ergeht sich in bewussten Beleidigungen des guten Geschmacks, beherrscht und geleitet von einem dumpfen Gefühl des Hasses. Feineres Empfinden und feineren Lebensgenuss verhöhnt sie mit brutalem Lärm.

Man kann jeden Tag Beispiele solcher Rohheit erleben. Ich ging in einer Sommernacht durch eine einsame Strasse. Aus dem offenen beleuchteten Fenster eines Hauses klangen die zarten Accorde einer Mozart'schen Sonate herab. Ich blieb stehen und lauschte. Da kamen um die Ecke vier junge Leute, wie es schien in etwas angetrunkenem Zustande. Als sie mich stehen sahen und die Musik droben vernahmen, stiess Einer ein thierisches Gebrüll aus; die anderen drei fielen ein und lachend und gröhlend zogen sie von dannen.

Dieses Gebrüll war eine bewusste und gewollte Gegnerschaft gegen den guten Geschmack. Wo man dergleichen vernimmt oder miterlebt, sagt man sich: das ist die Revolution des Barbaren gegen die Cultur. Der Barbar, welcher sich plötzlich einem geschmackvollen Lebensgenusse gegenüber sieht, ist in seinem Ehrgefühl gekränkt; es ärgert ihn, dass Andere an Edlem und Feinem sich erfreuen und er will ihnen die Freude verderben. Seine Rohheit wird mit Neid versetzt und treibt ihn zu empörenden Handlungen. Wenn Kunstwerke oder Gartenanlagen, die der Schonung eines



Th. Schmidt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Photograph auf dem Lande.



gebildeten Publicums überlassen sind, in boshafter Weise beschmutzt oder beschädigt werden, was ja leider oft genug vorkommt, dann ist es immer der in zahlreichen Exemplaren durch die gesittete Menschheit hinwandelnde Barbar, der das gethan hat, der Barbar, welcher an Edlem keine Freude hat und diese Freude deshalb auch Anderen nicht vergönnen will.

Es wäre ein Fehler, wenn solchen Aeusserungen gegenüber der edlere Geschmack sich ängstlich zurückziehen wollte. Wie man Geduld gegenüber dem störrischen und ungelehrigen Wesen unserer Hausthiere haben muss, so ist auch eine gewisse Geduld nöthig gegenüber dem Barbaren, der durch die Culturmenschheit hintrabt und seine verwüstenden Spuren hier und dort zurücklässt. Wenn in städtischen Anlagen boshafter Weise edle junge Bäumchen abgeschnitten werden, so ist das noch kein Grund, um etwa lieber die Plätze als leere Sandwüsten daliegen zu lassen. Die Bekehrung des Barbaren zum gesitteten Menschen fordert eben lange Zeit und sie fordert Opfer. Aber diese Opfer werden nicht umsonst gebracht. Nur der boshafteste Affe kann immer und immer wieder am Werk der Zerstörung seine Freude haben; der Mensch dagegen, und wäre er selbst ein Bube und ein Barbar zugleich, wird, wenn er einmal seine Zerstörungslust befriedigt hat, finden, dass sich in seine Zerstörungsfreude ein Gefühl der Beschämung mischt, welches in keinem Verhältniss zu seinem geringen Vergnügen steht. Aeussert sich eine solche Rohheit des Geschmacks öffentlich, dann wird sie ja sofort von der Gesittung der Gegenwart bestraft, äussert sie sich dagegen nur durch geheime Bosheiten, so muss sie ihrem Urheber selber, wenn er sie später nüchtern betrachtet, als armselig und verächtlich erscheinen. Man mag zugeben, dass es Menschen gibt, in welchen die bösen Instinkte so mächtig sind, dass sie jeden edleren Lebensgenuss ihrer Mitmenschen mit ihrem beständigen Hasse verfolgen. Aber das sind Ausnahmen. Wenn wir diese Ausnahmen nicht hätten, wüssten wir schliesslich gar nicht, woher wir das Niedrige und Gemeine nehmen sollten, das wir für unsere Romane und Schauspiele brauchen, als wirkungsvollen Gegensatz zu allem Feinen und Edlen.

Werden solche rohe Verbrechen gegen den guten Geschmack lediglich aus Freude am Zerstören begangen, dann entspringen sie einer bübischen Gesinnung, die noch eine Besserung zulässt. Wo sie aber nicht aus blosser Zerstörungslust begangen werden, sondern aus Hass gegen den gesitteten Theil der Gesellschaft: da lassen sie auf tiefe sociale Schäden schliessen. Da sind sie Symptome eines Kampfes gegen die ganze moderne Gesittung, eines Kampfes, dessen Ende wir nicht absehen können.

Die Geschmacksverbrechen aus Rohheit müssen gerade in den grossen Städten am auffallendsten wirken. In den Grossstädten ist ja schon alles verfeinert: die Strassen, die Häuser und die Sitten. Und zwischen die verfeinerten Städter drängen immer wieder Elemente der Uncultur nach. Wenn diese uncultivirteren Elemente bildungsfähig sind, dann ist ihr Eindrängen ganz heilsam; es führt dann der überfeinerten städtischen Gesellschaft gesunde Natur zu. Wo aber diese nachdrängenden Elemente solche sind, denen es an Bildungsfähigkeit und an wirthschaftlicher Kraft fehlt: da wirken sie sehr bösartig. Sie vermehren dann einen grossstädtischen Pöbel, welcher die ganze Genusssucht des Grossstädters hat ohne dessen Bildung und ohne den Wohlstand, der dazu gehört; einen Pöbel, der die natürliche Rohheit des Bauern, aber ohne dessen Einfachheit und Bedürfnisslosigkeit besitzt. Dieser grossstädtische Pöbel ist der unheimliche Boden, aus welchem wie Giftpflanzen die Verbrechen gegen die Rechtsordnung, gegen Bildung und Sitte und gegen den guten Geschmack emporschiessen.

Aber man braucht keineswegs dem Pöbel anzugehören, um aus Rohheit den Geschmack zu beleidigen. Leider stellt das moderne Arbeitsleben so hohe Anforderungen auch an den bildungsfähigen und strebsamen Menschen, dass oft der Beste nicht im Stande ist, mit seiner Arbeitskraft zugleich auch seinen Geschmack auszubilden. Das gibt dann ernsthafte und gediegene Menschen, die überaus werthvoll als Arbeitsmaschinen, als Förderer wissenschaftlichen und practischen Fortschritts, als Politiker und Gelehrte sind. Nur in ihrem Genussleben sind sie einseitig, ungebildet und urtheilslos, oft geradezu Barbaren. Aber das thut nichts. Die Dienste, welche diese Männer der Gesittung nach anderer Seite hin erweisen, sind so gross, dass man ihren Ungeschmack gerne vergisst.

Eine andere Art von Gegnerschaft erwächst dem geschmackvollen Lebensgenusse in unserer persönlichen Eitelkeit. Das Streben, im Kreise seiner Lebensgenossen nach Gebühr, häufig auch über Gebühr sich geltend zu machen, verfolgt den Culturmenschen durch sein ganzes

Arbeitsleben, aber auch durch sein Genussleben. Die Eitelkeit versetzt den Lebensgenuss; sie nimmt ihm seine Reinheit und seine Schönheit. Und wo sie sich eindrängt, werden alle Genüsse, statt zu Quellen des Glückes, nur zu Veranlassungen des Missmuthes und der Enttäuschung. Unsere ganze Gesellschaft gleicht in dieser Hinsicht einer Dame, welche, um einen kleinen Fuss oder eine schlanke Taille zu zeigen, sich einen ganzen Abend lang unerhörten Bedrückungen durch enge Stiefelchen oder durch ein zu enges Schnürmieder aussetzt.

So ist die Eitelkeit der modernen Gesellschaft schuld, wenn die Gastfreundschaft zu einer Schaustellung goldenen und silbernen Besitzstandes entartet. In unseren grossen Städten werden Diners und Soireen gegeben, nicht etwa, damit die Veranstalter dieser Feste liebenswerthe Menschen um sich sehen, sondern damit sie ihre finanzielle Leistungsfähigkeit beweisen. Eine Menge von Gelegenheiten, welche eigentlich bestimmt wären, dem Menschen Freude am Leben zu machen, werden Gelegenheiten der blossen Repräsentation.

Diese unglückselige Repräsentation! Sie ist ein Fluch, der sich an alle Culturzustände anhängt. Die Repräsentation ist jener Luxus, welcher entfaltet wird, nicht um Freude in das Leben fliessen zu lassen, sondern um anderen zu imponiren oder es ihnen wenigstens gleichzuthun.

Und das führt uns zu einer Frage, die für sich allein Gegenstand eingehendster Betrachtungen sein könnte: zu der Frage, wie sich die Mode zum Geschmack verhält.

Die Mode, als der bewegliche Theil unserer Sitte, ist ein Gebiet, welches durch den Massengeschmack beeinflusst wird und auch ihrerseits Einfluss auf den Massengeschmack nimmt. Aber auf die Mode wirkt nicht allein der Geschmack der Producenten und der Consumenten, sondern sehr stark auch die blosse Laune der letzteren, der Zufall und dann vor Allem die Speculation. Die Mode setzt an die Stelle des individuellen Geschmacks einen äusserlichen Zwang, durch welchen sie der Gesellschaft ihre Producte aufnöthigen will. Wer der Mode nicht folgt, den strafen die Anhänger der Mode durch ihr Gelächter. Und so gross ist die Macht dieser Strafe, dass selbst der weise und einsichtsvolle Mann der Mode wenigstens gewisse Concessionen macht. Er macht diese Concessionen aber nicht etwa, weil er die Mode jederzeit für berechtigt hält, sondern er macht sie, um nicht aufzufallen. Und er würde Opposition machen, wenn die Mode etwas dauerndes wäre. Aber weil man weiss, dass sie etwas ganz Vergängliches ist, hält es der wirklich vernünftige und geschmackvolle Mensch für gar nicht der Mühe werth, einen ernsthaften Kampf gegen eine geschmacklose Mode zu beginnen. Es ist ziemlich einfach, was der gute Geschmack gegenüber der Mode zu thun hat. Kommt eine wirklich geschmackvolle Mode in Aufschwung, eine Mode, welche auch vom künstlerischen Standpunkte aus gerechtfertigt werden kann, dann macht man sie mit und sucht sie festzuhalten so lange es möglich ist. Kommt dagegen eine Mode auf, welche einem geläuterten Geschmack nicht entspricht, so lässt man sie entweder ganz vorübergehen, oder man schliesst sich ihr möglichst spät an, fällt möglichst früh wieder von ihr ab und schwächt sie möglichst ab. Nach diesem einfachen Grundsatze wird es dem guten Geschsmack immer gelingen, sich einen gewissen Einfluss auf die Mode zu sichern. Manche Moden wechseln so rasch, dass es leicht möglich ist, eine zeitweilige Verirrung der Mode vollständig links liegen zu lassen. Es ist auch nicht zu verkennen, dass wenigstens bei uns in Deutschland schon seit Jahrzehnten die Mode eine gewisse Vernunft und Bescheidenheit nachweist; sie lässt sich vom künstlerischen Geschmack und von den Geboten der practischen Brauchbarkeit Gesetze geben; unsinnige und geschmacklose Launen von ihr werden immer rascher und energischer zurückgewiesen; was sie etwa einmal Practisches gebracht hat, wird immer länger festgehalten. Die Männertracht, die einst ein so fruchtbares Gebiet der Mode war, wird ihr mehr und mehr entrückt; sie geht immer mehr darauf aus, einfach und practisch zu sein. Und die heutige Damenmode, wenn sie auch nicht immer den Anforderungen eines hochgebildeten Schönheitssinnes entspricht, so muss man es ihr doch lassen, dass ihre Launen nicht mehr so ausschweifend und naturwidrig sind als ehedem.

So sehr die Mode in der Hinsicht schädlich ist, als sie die freie Bethätigung des individuellen Geschmacks einschränkt, so hat sie doch andrerseits eine vortheilhafte Wirkung, die gar nicht hoch genug anzuschlagen ist. Denn die Mode ist es ja, welche jedem Menschen, der den gebildeten Classen angehören will, ein gewisses durchschnittliches Minimum an Geschmack aufnöthigt.



Claus Meyer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Briefleserin.



Zu den gebildeten Classen wird jeder gehören wollen, so lange er nicht überzeugt ist, dass man ihn wegen dieses Anspruchs geradezu verlacht. Um aber diese Zugehörigkeit nachzuweisen, muss er zeigen, dass er so viel Geschmack hat, als die öffentliche Meinung vom gebildeten Durchschnittsmenschen begehrt. Die Mode zwingt manchen, der sonst überhaupt niemals ein Buch lesen würde, ab und zu einmal ein solches in die Hand zu nehmen; die Mode nöthigt heutzutage den Menschen, sich für Kunst zu interessiren auch dann, wenn es seinem innersten Wesen eigentlich näher läge, allen neun Musen höhnisch die Zunge herauszustrecken. Selbst den ungebildetsten Protzen nöthigt sie zu gewissen geistigen Anstrengungen. Sagen wir's mit einem Satze: die Mode ist die Lehrerin des Geschmacks für den grossen Haufen derjenigen, die zu niedrig stehen, um irgend einen anderen Lehrer zu begreifen. Um das zu erreichen, fasst sie den Durchschnittsmenschen da, wo er immer empfindlich ist: an seiner persönlichen Eitelkeit Und so viele Fehler gegen den guten Geschmack die Eitelkeit auch begeht: die Narrheiten und Geschmacklosigkeiten, welche ohne sie begangen würden, wären ohne Zweifel noch viel grösser, als diejenigen, welche sie veranlasst.

Es gibt kaum eine Art von Lebensgenuss, der nicht die menschliche Eitelkeit ihre Geschmacklosigkeiten anhängt. So gehören die verschiedenen Arten von Sport zu den anregendsten und interessantesten Lebensgenüssen. Und so lange sie ohne Beimischung des Ehrgeizes betrieben werden, kann man auch vom ästhetischen Standpunkte nichts gegen sie einwenden. Sowie aber Ehrgeiz und Eitelkeit hinzutreten, fängt auch die Geschmacklosigkeit an. Dann kommen die gestreiften Flanelljacken und die Rennmützen und das abscheuliche Deutsch, das bei den grossen Sportfesten gesprochen und geschrieben wird. Die harmlosesten Freuden des Menschen, Tanz und Gesang, freundschaftlicher Verkehr und Naturgenuss, entarten, sobald sich ihnen eine gehörige Dosis Eitelkeit beimischt, zu geschmacklosen Harlekinaden.

Wieder ganz anderer Art ist jene Gegnerschaft des guten Geschmacks, welche aus Trägheit und Bequemlichkeit hervorgeht. Eine Menge von Menschen sündigen gegen den geschmackvollen Lebensgenuss nicht aus Princip und nicht aus Rohheit, sondern aus Bequemlichkeit und Feigheit.

Diese Bequemlichkeit kann aber eine körperliche oder eine geistige sein; auch Beides zugleich. Es gibt Menschen, welchen das Reisen zu unbequem ist, obwohl dasselbe zu jenen Lebensgenüssen gehört, die vor dem Richterstuhl des guten Geschmacks immer bestehen. Und diese Menschenclasse ist sogar im Verhältniss zur Zahl derjenigen, die überhaupt bemittelt genug sind, um grössere Reisen zu machen, sehr zahlreich. Eine Menge von reichen Bummlern bringen es allenfalls noch über sich, nach Italien und Griechenland, nach der Schweiz und nach Paris zu reisen; allenfalls noch nach dem Nordcap. Aber wo einmal die Eisenbahnen und die bequemen Postdampfer ein Ende haben, hört ihre Reiselust auf. Im Sattel eines Pferdes oder eines Dromedars, oder gar zu Fuss zu reisen, fällt ihnen nicht mehr ein; das Opfer an Bequemlichkeit ist ihnen zu gross. Für uns ärmere Menschen, die wir zwar die Lust, aber nicht die Mittel haben, um in fremde Continente einzudringen, liegt in dieser Beobachtung ein grosser Trost. Wir entnehmen nämlich daraus, dass uns die kleinen Reisen, welche uns die Umstände verstatten, eben so viel, wenn nicht mehr Vergnügen bereiten, als jenen reichen Bummlern ihre viel ausgedehnteren und comfortableren Reisen. Es liegt eine überaus lobenswerthe ausgleichende Gerechtigkeit darin, dass mit dem zunehmenden Reichthum in der Regel auch die Unbequemlichkeiten, die sich an viele Lebensgenüsse heften, viel eindringlicher empfunden werden.

Es gibt auserlesene Naturen, bei welchen dies nicht der Fall ist, Menschen, die weder Anstrengung, noch Gefahr, noch Entbehrung gewohnten Comforts scheuen, um sich einen seltenen ungewöhnlichen Genuss zu verschaffen. Das sind aber dann meistens Menschen, die aus diesen Lebensgenüssen zugleich die Anregungen und die Hülfsmittel zu irgend einer productiven Thätigkeit schöpfen. Ein reicher Mann, der die Mühe nicht scheut, den asiatischen Continent vom Ural bis zur Mündung des Yantsekiang zu durchqueren, wird die Eindrücke, die er da aufsammelt, höchst wahrscheinlich als Geograph oder Ethnograph, als Naturforscher, Archäolog oder Künstler, oder wenigstens als Feuilletonist verwerthen, und dann wird man es ihm gerne gönnen, wenn ihm diese Reise eine Reihe der eigenartigsten Genüsse verschafft hat.

Wir haben das Reisen hier herausgegriffen, als einen derjenigen Genüsse, die mit besonderen Anstrengungen,

Mühseligkeiten und Entbehrungen verbunden sein können. Aber auch manche Lebensgenüsse haben diese Eigenschaft. So namentlich die verschiedenen Arten von Sport. Kein Sport ist frei von Anstrengungen und Gefahren; und jede Art Sport setzt daher gewisse Opfer an Bequemlichkeit voraus. Wem diese Opfer im Verhältniss zu dem damit verbundenen Genusse zu gross sind, der wird eben aus Bequemlichkeit auf den Genuss verzichten.

Schlimmer als die körperliche Trägheit wirkt auf die Lebensgenüsse die geistige Trägheit. Eng verwandt mit der natürlichen Rohheit setzt sie der Veredlung unseres Lebensgenusses einen passiven Widerstand entgegen, der in vielen Fällen unüberwindlich bleibt. Geistige Trägheit ist das charakteristische Merkmal jener Schichten der menschlichen Gesellschaft, die man als Philisterthum bezeichnet: eine breit hingelagerte, lichtlose und farblose Menschenschicht, kleinlich in ihren Arbeiten und kleinlich in ihren Freuden. Der Philister hängt sich als Bleigewicht an jeden Aufschwung. Ihm ist ein Theater von dressirten Flöhen oder Pudeln amüsanter als jedes classische Drama; interessanter als jede Zeile, die ein wirklicher Dichter schrieb, ist ihm der niedrigste Marktklatsch in der Localspalte eines Pfennigjournals; den Kunstschätzen aller Kunstgalerien zieht er die bemalten Leinwandfetzen an Jahrmarktsbuden vor. Rohe Tingeltangelspässe, Possenreisser und Feuerfresser und platte Sensationsromane versteht er allenfalls noch; aber der eigentliche Kern seiner Freuden liegt in den landesüblichen Schoppen, die er ein halbes Jahrhundert hindurch in seiner Stammkneipe schlürft, jahraus, jahrein in gleicher Weise und in dem gleichbleibenden angenehmen Gefühl der allmählichen Verdummung.

Es gibt aber noch eine Gegnerschaft des geschmackvollen Lebensgenusses, und zwar eine solche, die zwar nicht so häufig und auffallend zur Erscheinung kommt, dabei aber doch höchst merkwürdig ist. Diese Gegnerschaft erwächst aus der Ueberreizung des Nervensystems unseres Zeitalters. In unseren Grossstädten ist das Arbeitsleben wie das Genussleben so intensiv und hastig geworden, dass die einfachsten Lebensgenüsse längst nicht mehr ausreichen, um dem von Arbeiten und Genussen abgehetzten Menschen voll zu genügen. Unsere Arbeit beansprucht so viel Zeit und so viel Anstrengung, dass man nach immer raffinirteren Genüssen hascht, um in ihnen ein Aequivalent für die Nervenanstrengung der Arbeit zu finden. Das heisst aber den Teufel mit dem Beelzebub austreiben. Wenn wir unseren Verstand mit der Tagesarbeit abgequält haben, sind wir noch so thöricht, des Abends Genüsse zu verlangen, die das überreizte Nervensystem nach einer anderen Richtung hin anspannen und befeuern, statt es rasten zu lassen.

Diese Entartung unseres Genusslebens hat einen pathologischen Zug. An ihr ist auch nicht der Einzelne schuld, sie ist ein Schicksal der ganzen Gesellschaft, ein Ergebniss der modernen Uebercivilisation und Unnatur. Ob diese Krankheit, deren Ausbrüche der Selbstmord und der Grössenwahn sind, von der europäischen Culturwelt noch ein oder zwei oder mehr Jahrhunderte ertragen wird, weiss Niemand und wir haben es hier auch nicht zu untersuchen.

Weit führt uns die Betrachtung der Geschmacksfrage umher. Einseitigkeiten des Geschmacks werden sich immer finden. Die Lebensgenüsse sind so zahlreich, dass kaum ein Mensch seinen Geschmack nach allen Richtungen hin gleichmässig ausbilden kann. Dazu ist unser Leben zu kurz geworden. Ein wenig Einseitigkeit im Geschmack ist auch kein Unglück. Hätten Alle den gleichen Geschmack, so gäbe es ja keinerlei Verschiedenheit künstlerischer Richtungen, keine Discussion über Geschmacksfragen, wohl keinen Fortschritt des Geschmacks mehr.

Dass jeder Einzelne zur Entwickelung des Geschmacks der Gesammtheit beitragen muss, liegt im Zusammenleben der Menschen. Der Einzelne empfängt seinen Geschmack von der Natur und von seinen Mitmenschen; er beeinflusst auch wieder den Geschmack der ihn umgebenden Gesellschaft.

Und es ist eine wunderschöne Einrichtung, dass die edelsten Genüsse zugleich auch die billigsten sind: die Beschäftigung mit Kunst und Literatur, der Genuss der Naturschönheit und der freundschaftliche Umgang mit Menschen. Man kann leider davon nicht alle überzeugen, die dieser Ueberzeugung bedürften. Wenn man es denen, die im Banne der Armuth und im Joche harter Arbeit leben, auch noch so oft sagt und zeigt: sie glauben es nicht, dass dies wirklich die edelsten Lebensgenüsse sind, weil sie eben nicht in dieser Anschauung erzogen wurden. Die erste Bedingung eines genussreichen Lebens ist der Geschmack; erst hinter ihm kommt der Reichthum. Der Reichthum schenkt dem Leben das Kostspieligste, der Geschmack macht es mit dem Schönsten vertraut.



Georg Buchner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ein Dankgebet.



NEUERE RUSSISCHE BILDHAUER

VON

WILHELM HENCKEL.

Die Plastik ist unter den bildenden Künsten in Russland die jüngste. Während Malerei und Baukunst seit Jahrhunderten im Dienste der griechisch-russischen Kirche stehen, findet die Plastik im Kirchendienste eigentlich keine Verwendung. Nur ausnahmsweise, und namentlich in neuerer Zeit, hielten es die russischen Kirchenobern für statthaft von diesem Grundsatz hier und da abzuweichen; die dem äusseren Schmuck der Gotteshäuser dienenden plastischen Figuren gehören fast alle der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart an. Die russische Kirche, welche der Verehrung gemalter und musivischer Bildwerke eine grosse Bedeutung beimisst, will von plastischen Nachbildungen des gekreuzigten Christus, der Gottesmutter und der Heiligen grundsätzlich nichts wissen und die in Stein, Erz oder Holz geformten, zahlreichen Heiligengestalten der katholischen Kirche sind dem orthodoxen Russen ein Gräuel, er identificirt sie mit den Götter- und Heroengestalten des heidnischen Alterthums und verwirft sie als unchristlich. Die wenigen, aus den Anfängen der russischen Kirche herstammenden, plastischen Heiligenfiguren sind Ausnahmen von der allgemeinen Regel.

Dass sich infolge dessen die Bildhauerkunst dort, wo die griechisch-orthodoxe Kirche herrscht, nur langsam entwickeln konnte, ist begreiflich. Die Nachahmung antik-heidnischer Bildwerke wurde als Sünde, als Verbrechen gegen den christlichen Glauben betrachtet und diese Anschauungsweise gilt bei den Anhängern der russischen Kirche im grossen Ganzen auch heute noch, obschon man neuerdings an äusseren Kirchentheilen und an öffentlichen Denkmälern auch plastische Heiligenfiguren und kirchengeschichtliche Scenen findet, — aus dem Innenraum der Kirche sind sie aber ausnahmslos verbannt.

Die ersten Produkte der profanen Plastik in Russland waren Nachahmungen antiker und westeuropäisch-moderner Vorbilder. Von dieser älteren Periode der russischen Bildhauerkunst können wir hier, da sie nichts Selbständiges und Eigenartiges darbietet, gänzlich abstrahiren. Alles was darüber gesagt werden könnte, gehört in eine ausführlichere Geschichte der russischen Kunst.

Mit der Thronbesteigung Kaiser Alexanders II. begann in Russland ein neues Streben und Schaffen auf allen Gebieten des Lebens, der Wissenschaft und Kunst. Alles was die russische Plastik bis zu dieser Zeit producirt hatte, waren schwächliche, mehr oder minder gelungene Nachahmungen dessen, was man längst schon anderswo gesehen hatte. Die russischen Bildhauer begnügten sich mit der schablonenhaften Ausführung bestellter Arbeiten für öffentliche Denkmäler und Grabmonumente nach bekannten Mustern. Es ist daher begreiflich, dass in Westeuropa von allen diesen plastischen Bildwerken nur eines allgemein bekannt wurde: das berühmte Falconet'sche Reiterstandbild Peters des Grossen, das Katharina II. errichten, und mit der stolzbescheidenen, lapidaren Inschrift «Petro Primo — Catharina Secunda» versehen liess. Zwar besitzt die kaiserliche Residenz ausser diesem allbekannten Wahrzeichen noch andere öffentliche Denkmäler aus früherer Zeit und auch Moskau, Russlands alte Metropole, sowie einige andere russische Städte haben dergleichen aufzuweisen, alle diese Kunstwerke bieten jedoch für den Nichtrussen nichts oder nur wenig Bemerkenswerthes. Uebrigens darf auch nicht ausser Acht gelassen werden, dass das russische Klima den Marmor, das edelste Material der Plastik, von der Aufstellung im Freien ausschliesst und dass dort, wo man dem

Klima zu trotzen versuchte, wie z. B. im St. Petersburger Sommergarten, die Marmorfiguren nach und nach verwitterten, obschon man sie während des grössten Theils des Jahres durch Bretterhäuschen vor den Unbilden der Witterung zu schützen suchte.

Von den russischen Bildhauern der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts möchten wir hier nur eine kleine Anzahl kurz erwähnen. Unter ihnen war Stawasser wohl einer der begabtesten. Seine Nymphen und sonstigen mythologischen Gestalten zeichnen sich durch Grazie und Formenschönheit aus. Vitali, Pimenow, Graf Fjodor Tolstoj und Baron Clodt von Jürgensburg leisteten, jeder in seiner Art, recht Anerkennenswerthes. Vitalis Hauptwerke sind die kolossalen Frontons an der Isaakskirche zu St. Petersburg, deren Komposition durch Karl Brüllow, den hervorragendsten Maler jener Epoche, beeinflusst wurde. Er verlieh den auf diesen Frontons befindlichen Köpfen die Züge des regierenden Kaisers, der Kaiserin, des Metropoliten und anderer einflussreicher Personen. Eine solche Augendienerei war damals an der Tagesordnung; sie beweist, dass die Künstler fast ausnahmslos von der Gunst des Hofes und der Regierungssphären abhängig waren und weder Kraft noch Mittel besassen, sich kunstfeindlichen Einflüssen zu entziehen. Graf Fjodor Tolstoj (1783—1873), Vicepräsident der Akademie, war einer der massgebendsten Beförderer der bildenden Künste in Russland, obschon er selbst, als ausubender Künstler, von nicht besonders hervorragender Bedeutung war. Als Zeichner trat er in die Fussstapfen Flaxmans, dessen Illustrationen zu Homers Dichtungen ihn zu seinen Umrissen zu Bogdanowitschs «Psyche» begeisterten. Seinen grössten Ruhm erwarb er durch eine Reihe von zwanzig grossen Medaillen, in denen er die Kriege von 1812 bis 1814 verherrlichte und die durch klassische Formen und strenge Linienführung bemerkenswerth sind. Heute würde man sich für eine Kunst, die zeitgenössische Helden in antiker Manier, in altrussischen Rüstungen und Helmen darstellt, wohl kaum mehr erwärmen. Auch die Feldzüge gegen Persien, die Turkei und Ungarn gaben ihm den Stoff zu ähnlichen Medaillen. Erwähnungswerth sind ferner auch seine Hochrelief-Modelle zu den Kolossalthüren der Isaakskathedrale, die in Erz gegossen wurden. Diese Kirchenportale sind wohl die grössten ihrer Art. Auch die Erlöserkirche in Moskau, die kaiserliche Eremitage in St. Petersburg, den Park von Peterhof und einige Privatgebäude schmückte er mit plastischen Kunstwerken. Originalität kann man ihm nicht nachrühmen, die Antike war und blieb sein stetes Vorbild.

Professor Pimenow (1812—1864) genoss zu seiner Zeit den Ruf des grössten russischen Plastikers; ausser den obligaten griechischen und römischen Götter- und Heroengestalten schuf er, als Erster, auch national-russische Figuren, und das Gypsmodell seines russischen Knöchelspielers gefiel dem Kaiser Nikolaus so sehr, dass er ihn in Erz giessen und im Park von Zarskoje Sselo aufstellen liess. Unter dem Einfluss von Bartolini in Florenz modellirte er einen «Bettelnden Knaben», der grossen Beifall fand und für den damaligen Thronfolger Alexander Nikolajewitsch in Marmor ausgeführt wurde. Diesen Arbeiten folgte eine Brunnengruppe und die Kolossalfiguren von drei Evangelisten für die Isaakskirche. Kaiser Nikolaus veranlasste ihn auch, sechs allegorische Gruppen für die Nikolaibrücke in St. Petersburg zu komponiren; sie wurden aber nicht ausgeführt. Nur eine derselben, «Die Zerstörung der Götzenbilder», liess der Künstler in verkleinertem Massstab in Erz ausführen; sie erregte auf der Londoner Ausstellung von 1862 einiges Aufsehen. Pimenows beste Arbeiten waren unstreitig die zwei Kolossalgruppen für die Isaakskirche: «Die Auferstehung und die Verklärung Christi». Eine grosse Anzahl von Denkmälern, Statuen und Büsten Pimenows wurden nur in Gyps modellirt; unter ihnen sind ein «St. Georg der Siegreiche» und das Projekt eines Puschkin-Denkmals erwähnenswerth.

Als im Jahre 1858 die mit enormen Kosten — sie werden auf etwa 25 Millionen Rubel geschätzt — und jahrzehntelanger Arbeit hergestellte, schon mehrfach erwähnte St. Isaakskathedrale in St. Petersburg fertig geworden war, wollte man den dahinter befindlichen Platz durch ein Reiterstandbild Kaiser Nikolaus I. schmücken. Es sollte ein Pendant zu dem berühmten Falconet'schen Kunstwerk bilden, das Peter den Grossen darstellt und sich vor der Kirche, am Newaufer erhebt. Der neugewonnene Platz, auf dem das Nikolai-Denkmal errichtet werden sollte, wurde durch den Abbruch einiger Häuser und durch die Verbreiterung der Blauen Brücke hergestellt und von der Isaakskirche, dem Palais der Grossfürstin Marie Nikolajewna (Herzogin von Leuchtenberg) und anderen Monumentalbauten begrenzt. Er bildet, nebst dem sich ihm anschliessenden Peters-, Admiralitäts- und Generalstabsplatz (mit der Alexander

säule) eine Vereinigung der imposantesten Gebäude und Denkmäler der Newaresidenz. Auf diesen, hinter der Isaakskirche gelegenen Platz kam nun die prächtige, stolze Reiterfigur des Kaisers Nikolaus zu stehen, ausgeführt von Baron Peter Clodt von Jürgensburg (1805 bis 1867), der sich bereits früher durch seine vier Pferdebändiger auf der Anitschkowbrücke am Newsky-Prospekt berühmt gemacht hatte.

Clodts Specialität waren Pferde und das Nikolai-Denkmal zeichnet sich ebenso sehr durch die edlen Formen und die prächtige Haltung des auf den Hinterfüssen ruhenden Rosses, wie durch die natürliche, ungezwungene Gestalt seines Reiters aus. Die übrigen Theile dieses Monuments sind jedoch der Hauptfigur durchaus nicht ebenbürtig, namentlich gilt dies von den Basreliefs, Scenen aus der Regierungsepoche des Kaisers Nikolaus, von Ramasanow, und den vier an den Ecken des Piedestals befindlichen Kolossalfiguren «Gerechtigkeit», «Kraft», «Glaube» und «Weisheit», nach den Entwürfen des Architekten der Isaakskirche Montferrand, der diesen allegorischen Gestalten die Züge der Gemahlin und der drei Töchter des Kaisers Nikolaus verlieh. Von Baron Clodt rührt auch das im St. Petersburger Sommergarten befindliche, dem Fabeldichter Krylow errichtete Denkmal her, das sich namentlich durch seine in Hochrelief ausgeführten Thierfiguren und durch die nicht gerade schön zu nennende, aber naturwahre und ähnliche Gestalt des Dichters in sitzender Stellung auszeichnet.

Mark Matwejewitsch Antokolsky. Peter der Grosse.

Eine Geschichte der neueren russischen Bildhauerkunst zu schreiben, ist nicht unsere Aufgabe; wir lassen daher alle diejenigen Künstler unerwähnt, deren Werke für ein grösseres, nichtrussisches Publikum nur wenig Interesse darbieten. Wenn wir jedoch, bevor wir eine etwas ausführlichere Characteristik des bedeutendsten russischen Bildhauers der Gegenwart, M. M. Antokolskys, zu geben versuchen, noch einen anderen Künstler nennen, so geschieht es deshalb, weil dieser, Michael Mikjeschin, wirklich bemerkenswerthe und originelle öffentliche Denkmäler schuf, an denen wir unmöglich stillschweigend vorüber gehen können. Michael Ossipowitsch Mikjeschin (geb. 1836) widmete sich ursprünglich der Schlachtenmalerei und hatte in dieser Specialität bereits schöne Erfolge errungen, als er plötzlich und unerwartet mit seinem Entwurf für ein Denkmal zur Feier des tausendjährigen Bestehens des russischen Reichs (1862) unter 53 Bewerbern den ersten Preis gewann. Da der Künstler aber weder Bildhauer war, noch auch in Gyps zu modelliren verstand, so kann man ihn wohl als den Schöpfer des preisgekrönten Entwurfes, nicht aber als den ausführenden Künstler des Denkmals bezeichnen.

Dieses in (Gross-) Nowgorod, der Wiege des russischen Staates, errichtete grossartige Monument zeichnet

sich durch Originalität aus und trug dem Künstler Anerkennung, Ruhm und klingenden Lohn ein. Das hohe, kreisförmige, reichgegliederte Piedestal ist mit einem figurenreichen, das Denkmal ringsumfassenden Hochrelief geschmückt, über dem sich, einem kolossalen Reichsapfel ähnlich, eine von einem kreuztragenden Engel gekrönte Kugel erhebt. Rings um diese Kugel sind die hervorragendsten Gestalten aus der tausendjährigen Geschichte Russlands gruppirt, unter ihnen ragt in präeminenter Stellung die imposante Figur Peters des Grossen hervor. Der Erfolg, den Mikjeschin mit diesem Monument errang, veranlasste ihn, sich von der Malerei gänzlich abzuwenden und sich ausschliesslich der Skulptur oder vielmehr der Komposition öffentlicher Denkmäler zu widmen. Er konkurrirte nun bei allen Preisausschreiben im Inlande und bei vielen des Auslandes, und eine ansehnliche Zahl von Monumenten, die er entworfen, liefert den Beweis, dass es nicht ein blosser Zufall war, der ihn auf diese Bahn geführt hatte, sondern dass er eine eminente Begabung für die Komposition von monumentalen Bildwerken besass. Die nächste Arbeit, welche ihm übertragen wurde, war das Denkmal für die Kaiserin Katharina II. vor dem Alexandra-Theater in St. Petersburg. Unter der prächtigen Figur der nordischen Semiramis befindet sich ein Kranz von lebenswahren Gestalten aus ihrer Regierungszeit: Ssuworow, Patjomkin, Bjetzkoj, Dershawin, Fürstin Dolgorukow und andere. Zu den bemerkenswerthesten Arbeiten Mikjeschins gehören ferner die Entwürfe zu den Denkmälern für Dom Pedro II. in Lissabon, für Kara Georg, den Befreier Serbiens, für Admiral Greigh, für den Fürsten Michael Obrenowitsch von Serbien, für die russischen Seehelden Kornilow, Nachimow und Istomin und für den Kosakenhetman Bogdan Chmelnitzkij. Auch entwarf er das Projekt eines Denkmals für Kaiser Alexander II. in Rostow am Don und in letzter Zeit arbeitete er an einem Monument für Jermak, den Eroberer Sibiriens, das in Nowotscherkask errichtet werden soll.

Unter den russischen Bildhauern der neueren Zeit dürfen wir auch Fjodor Kamensky (geb. 1838) nicht unerwähnt lassen; er machte sich von der akademisch-klassischen Routine frei und wandte sich mit seinen russischen Typen und Figuren aus dem Volksleben einem gesunden Realismus zu. Es muss nur bedauert werden, dass er seinem, unstreitig bedeutendem Talent keine höhere Aufgabe stellte und dass seine, theils graziösen, theils sentimentalen und elegischen Figuren meist ein wenig süsslich gerathen sind. Kamensky hat Russland seit längerer Zeit verlassen und scheint nicht wieder dorthin zurückkehren zu wollen; gegenwärtig lebt er in New York, wo er, nachdem er Jahre hindurch seiner Kunst untreu und Farmer geworden war, neuerdings wieder Konkursarbeiten, Basreliefs für ein Kapitol im Staate Kansas, und eine Ceres ausstellte, die vielen Beifall fanden. Die amerikanischen Zeitungen rühmen seinen kühnen Naturalismus, der übrigens auch die Formen der reinsten Klassicität nicht verschmäht.

Wir wenden uns nun zu dem grössten Bildhauer, den Russland bisher hervorgebracht hat und dem gewiss nur wenige Künstler seiner Art an die Seite gestellt werden können. Antokolsky, dessen reiche Kollection einen grossen Saal der VI. Internationalen Kunstausstellung zu München füllte, die uns zu dieser Studie über neuere russische Bildhauer veranlasste, verdient, dass man sich eingehend mit ihm beschäftigt, denn man wird wohl kaum noch einen anderen Bildhauer finden, dessen sämmtliche Schöpfungen einen so bedeutenden Gedankeninhalt aufweisen und der von seinen Ideen so sehr durchdrungen ist, wie dieser geniale, russische Künstler.

Mark Matwejewitsch Antokolsky wurde im Jahre 1842 in Wilna geboren. In jungen Jahren beschäftigte er sich mit der Kunst des Holzschnitzens und als er 21 Jahre alt war, kam er in die Akademie der bildenden Künste zu St. Petersburg, wo er 1864 für einen in Holz geschnitzten «alten jüdischen Schneider» seine erste silberne Medaille erhielt. Im Jahre 1865 wurde ihm für ein in Holz und Elfenbein geschnitztes Werk, «Ein jüdischer Geizhals», eine weitere Medaille verliehen. Man wurde jetzt auf den talentvollen, jungen Mann aufmerksam und er erhielt ein kleines, von S. M. dem Kaiser gestiftetes Stipendium, das er, der beständig mit Noth und Mangel kämpfte, sehr gut gebrauchen konnte. Nun verliess er seine bisherige Specialität, begann in Gyps zu modelliren und bekam im Jahre 1867 für eine Arbeit nach der Natur eine dritte Medaille. 1868 reiste er nach Berlin, fand aber dort durchaus nicht das, wonach er sich sehnte, nämlich Vorbilder einer Kunst, die zwar seine Gedankenwelt erfüllte, von der er sich aber noch keinen deutlichen Begriff machen konnte. Ueberall erblickte er nur antikisirende Gestalten



Albert Keller pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sa. Julia.



und es schien ihm, als ob auch hier, wie in der St. Petersburger Akademie, ausser den bekannten Olympiern, klassischen Figuren aus Hellas und Rom, allegorischen Gruppen u. dgl. nichts vorhanden sei, was man für werth hielt, in Marmor oder Erz nachgebildet zu werden. Von einem gesunden Realismus aus dem Gebiet des Lebens der Gegenwart, von lebenswahren historischen Gestalten, fand er nur wenig oder nichts, was seinen Anforderungen und Neigungen entsprach, nichts als sinn- und inhaltslose Bacchantinnen, Psychen mit massiven Schmetterlingsflügeln, mehr oder minder geistreiche Allegorien, symbolische Figuren und Gruppen, die mit seiner Vorstellung von einer wahrhaft lebenden Kunst durchaus nicht harmonirten. Selbst Rauchs berühmtes Denkmal Friedrichs II. konnte ihm keine Bewunderung abgewinnen; die herrliche, naturwahre Figur des grossen Königs imponirte ihm zwar, aber das Piedestal mit seinen konventionellen Basreliefs schien ihm viel zu sehr Hauptsache und die Hauptfigur — Nebensache zu sein.

Jahrelang sah und hörte man nun nichts mehr von Antokolsky. Was er in dieser Zeit erlebte und erduldete, mit welchen Widerwärtigkeiten und Entbehrungen er kämpfte, beschrieb er später in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, die er 1887 in der Zeitschrift «Westnik Jewropy» veröffentlichte; sie machten das russische Publikum mit dem Seelenleben, dem Sinnen und Streben, aber auch mit den Prüfungen des Künstlers bekannt. Leider brechen diese Mittheilungen dort ab, wo sie nicht nur für die weitere Entwickelung Antokolskys, sondern auch für die Kunstgeschichte von ganz besonderem Interesse zu werden beginnen, nämlich bei der Schilderung seines ersten, durchschlagenden Erfolges. Dieses für den Künstler so schwerwiegende Ereigniss, das einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben bildete, wollen wir hier in Kürze erzählen.

Längst schon hatte sich Antokolsky mit dem Gedanken an Iwan den Grausamen getragen, und das war ganz begreiflich, da in den sechziger Jahren die russische Geschichtswissenschaft sowohl, wie auch die schöne Litteratur und Kunst, sich mit Vorliebe dieser hervorragenden Gestalt zugewandt hatten. Die Herstellung dieses seines ersten Meisterwerkes, das ihm unter den bildenden Künstlern der Gegenwart einen Ehrenplatz verschaffen sollte, war für ihn mit den grössten Aufopferungen und Schwierigkeiten verknüpft. Seine Gesundheit litt unter den widerwärtigen Verhältnissen, in denen er leben musste und die auf Schritt und Tritt die Ausführung seiner Aufgabe erschwerten, so sehr, dass er zuweilen verzweifelte und seinen Beruf aufgeben zu müssen glaubte. Endlich war sein «Iwan» so weit gediehen, dass er ihn sehen lassen konnte; vergebens aber bat er seine Lehrer sich in sein kleines Atelier, hoch oben in der Akademie, hinaufzubemühen, man versprach es ihm zwar, aber Tage und Wochen vergingen und es wurde vergessen. Da fasste er endlich den Entschluss, sich an den Fürsten Gagarin zu wenden, der damals Vicepräsident der Akademie war, und dieser erfüllte des Künstlers Wunsch. Der Erfolg war ein so glänzender, wie ihn Antokolsky wohl kaum erwartet hatte. Fürst Gagarin war von dem Anblick, der sich



M. M. Antokolsky. Christus vor dem Volksgericht.

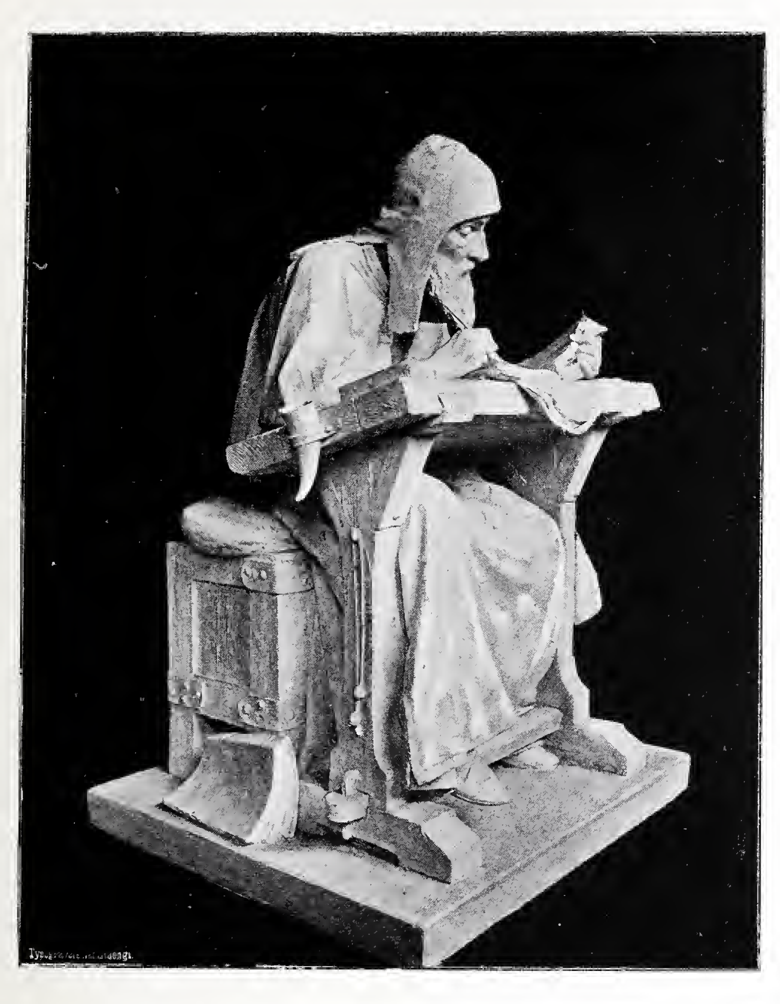
ihm hier. in diesem mehr als bescheidenen Raume darbot, den wohl kaum jemals ein Professor, geschweige denn ein so hoher und einflussreicher Beamter, betreten hatte, so entzückt, dass er sofort den Präsidenten der Akademie, die Grossfürstin Marie Nikolajewna, Herzogin von Leuchtenberg, von dem Ereigniss in Kenntniss setzte und sie bewog, das Kunstwerk in Augenschein zu nehmen. Die Grossfürstin drückte dem Künstler die Hand, beglückwünschte ihn und bestellte gleichzeitig eine figurenreiche Arbeit desselben, «Die Inquisition überfällt eine Judenversammlung», die Antokolsky in der Zwischenzeit modellirt und gleichfalls in seinem Atelier aufgestellt hatte. «Ich bin gerettet, durch eine Frau gerettet! Sie schenkte mir das Leben, schuf meinen Ruhm, und so plötzlich, so unerwartet», — das waren die Worte, mit denen der Künstler diesen glücklichsten Moment seines Lebens schilderte.

Nachdem Antokolskys Atelier durch den Besuch des Fürsten Gagarin und der Grossfürstin gleichsam die Weihe erhalten hatte, veranlasste die leztere nun auch ihren Bruder, den Kaiser, das Aufsehen erregende Kunstwerk zu besichtigen. — «Gut, sehr gut!» lautete des Kaisers Urtheil, dessen Folgen für den Künstler von der weittragendsten Bedeutung wurden und seine weitere Laufbahn ebneten. Alexander II. liess den grausamen Zaren für die Eremitage in Erz giessen und das Gipsmodell für das Museum der Akademie ankaufen. Eine weitere Folge war Antokolskys Ernennung zum Mitglied der kaiserlichen Akademie der Künste. Bald darauf drang sein Ruf sogar in's Ausland. England nahm im Jahre 1872 einen Gipsabguss seines ersten Meisterwerks unter die Kopien der berühmtesten Skulpturen aller Zeiten und Völker im Kensington-Museum auf und bewies damit, dass es den Schöpfer desselben zu den Koryphäen der Bildhauerkunst zählte.

Die jahrelangen Anstrengungen und Entbehrungen hatten jedoch des Künstlers Gesundheit so sehr zerrüttet, dass man ihn für unheilbar krank hielt. Botkin, des Kaisers Leibarzt, sagte, wenn Antokolsky nicht ein Jude wäre, der mehr als andere Menschen ertragen kann, musste er längst erlegen sein. Schon oft hatte er den Tod als Erlöser von seinen Leiden herbeigesehnt; jetzt aber, da er Anerkennung gefunden hatte, wollte er leben. Die Mittel zu einer Reise nach Neapel waren vorhanden und die Reise selbst ward ausgeführt; das Klima von Italien stellte seine Gesundheit wieder her. Ueber seinen Aufenthalt im Süden äusserte er sich folgendermassen: «Weit von der Heimath entfernt, inmitten einer wonnevoll belebenden Natur voll süsser Reize, die wohl den Sinnen schmeicheln, das innere, seelische Gefühl aber nicht tief berühren, sehne ich mich weit fort von hier, in die Ferne, nach meinem Norden, dessen herbe und ernste Schönheit so ganz anders und meinem Herzen weit sympathischer ist. Welche Erhabenheit, Pracht und Mannigfaltigkeit! Ich denke an unsre majestätische, von bergigen und bewaldeten Ufern bekränzte Wolga, auf deren Fluthen, in warmer Sommernacht, ich träumend dahin glitt, über mir das sternenbesäete Himmelszelt. Ich denke an unsre endlose und wie das Meer unbegrenzte Steppe, in ihrer gewaltigen, elementaren Schönheit, belebt von einer zahllosen Thierwelt. Ich denke an unsern alten, undurchdringlichen, winterlichen Urwald, mit seinen wilden, phantastischen und wunderlichen Formen. Kahle, regungslose, wie aus Marmor geformte, weisse Aeste und Zweige, mit Eiskrystallen, wie mit erstarrten himmlischen Thränen geziert; und wenn die Strahlen der Sonne diese winterliche Scenerie berühren, dann funkeln die Milliarden Krystalle wie leuchtende Brillanten. Oh, wie reich und zauberhaft ist unsere nordische Natur und welch' einen Schatz von Poesie birgt sie! . . .» Diese elegische Stimmung kennzeichnet die ernste und dem Erhabenen zugewandte Richtung unseres Künstlers; sie bezeugt, dass nicht das Reizende und den Sinnen Schmeichelnde, nicht schöne Form ohne bedeutenden Gedankeninhalt, seiner Eigenart entsprechen. Und in der That, lassen wir die von



M. M. Antokolsky. Jermak, der Eroberer von Sibirien.



M. M. Antokolsky. Der Chronist Nestor.

ihm geschaffenen Gestalten an unseren Augen vorüberziehen, so erkennen wir sofort, dass sie von einem Künstler herrühren, der sich durch Gedankentiefe, Majestät und Hoheit, durch Vornehmheit und Adel auszeichnet.

Gleichzeitig mit seinem «Iwan dem Grausamen», den Antokolsky selbst als «Marterer und Märtyrer» bezeichnete, reifte in ihm der Gedanke, auch dem Regenerator Russlands ein Denkmal zu widmen und die Kolossalstatue Peters des Grossen wurde nun in Rom ausgeführt und 1872 in St. Petersburg ausgestellt. Der unbeugsame Character und die ursprüngliche Kraft des grossen russischen Selbstherrschers, der alles niederwirft, was sich ihm entgegenstellt, ist in dieser Gestalt unübertrefflich verkörpert und dennoch wurde sie vom Petersburger Publikum weit kühler aufgenommen, als des Künstlers erstes Meisterwerk. Als er aber seinen Peter I. später im Pariser Salon ausstellte, fand er dort ungetheilten Beifall, der sich dann nachträglich auch seinen russischen Landsleuten mittheilte. Antokolsky erklärte die anfängliche Gleichgiltigkeit der St. Petersburger Gesellschaft durch die geistreiche und treffende Bemerkung, dass die Russen mehr Sinn für das Tragische als für das Heroische haben. Seine nächsten Arbeiten waren nun die Entwürfe zu drei historischen Figuren: «Jaroslaw der Weise», «Dimitry Donskoy» und «Iwan der Dritte», die jedoch bisher noch nicht zur Ausführung gelangten. Das im Münchener Glaspalast ausgestellt gewesene Brustbild Jaroslaws in Hochrelief ist mit dem obenerwähnten nicht identisch. Mit der nun folgenden Gestalt seines herrlichen «Christus vor dem Volksgericht», die Anfang 1874 vollendet und vom Kaiser von Russland angekauft wurde, schlägt Antokolskys Schaffen eine neue Richtung ein; das dramatische, aufregende und leidenschaftliche Element tritt in den Hintergrund, er wendet sich mehr dem Elegischen zu. Schmerz, Leiden und Mitgefühl sind die Eigenschaften, die jetzt in seinen, mehr Passivität als Activität ausdrückenden Werken vorherrschen, eine poesievolle Humanität, verbunden mit einer immer mehr sich vervollkommnenden Meisterschaft in der Technik, gelangte nun vorzugsweise zur Darstellung. Nach der Beendigung seines «Christus» schrieb er dem bekannten russischen Kunstkritiker Stassow: «Dies war das schwierigste von allen, bisher von mir geschaffenen Werken!» Man beurtheilte dasselbe übrigens sehr verschiedenartig und eine französische Stimme sprach sich ziemlich abfällig darüber aus; wir aber möchten die einfache Duldergestalt des gefesselten Erlösers zu den gelungensten Arbeiten unseres genialen Meisters zählen und sind überzeugt, dass wir mit dieser unserer Meinung durchaus nicht allein stehen. Aus den Jahren 1874 und 1875 stammt das Projekt zu einem Puschkin-Denkmal für Moskau, welches nicht zur Ausführung gelangte, da ihm ein anderes, von Opekuschin, das sich übrigens durch Originalität durchaus nicht auszeichnete, vorgezogen wurde. Antokolskys «Puschkin» fand im russischen Publikum eine sehr getheilte Beurtheilung und zwar hauptsächlich deshalb, weil sich der Künstler von der bisher beliebten Routine gänzlich ferngehalten und ein Werk geschaffen hatte, wie man es bisher zu sehen nicht gewohnt war. Es enthielt, ausser der Figur des Poëten, auch die Hauptgestalten seiner hervorragendsten

Dichtungen und neben der schwierigen Ausführung war es wohl auch der Kostenpunkt, an dem die Annahme dieses genialen Projektes scheiterte.

Im Jahre 1875 schuf Antokolsky das herrliche Grabdenkmal für die jungfräuliche Fürstin Obolensky auf dem Monte Testaccio in Rom, von dem Stassow sagte, er habe in ganz Europa nichts gesehen, was einen so tief ergreifenden Eindruck auf ihn hervorgebracht habe.

Nun folgte eine Reihe von Schöpfungen, in denen Tod und Untergang die Hauptmotive bildeten.

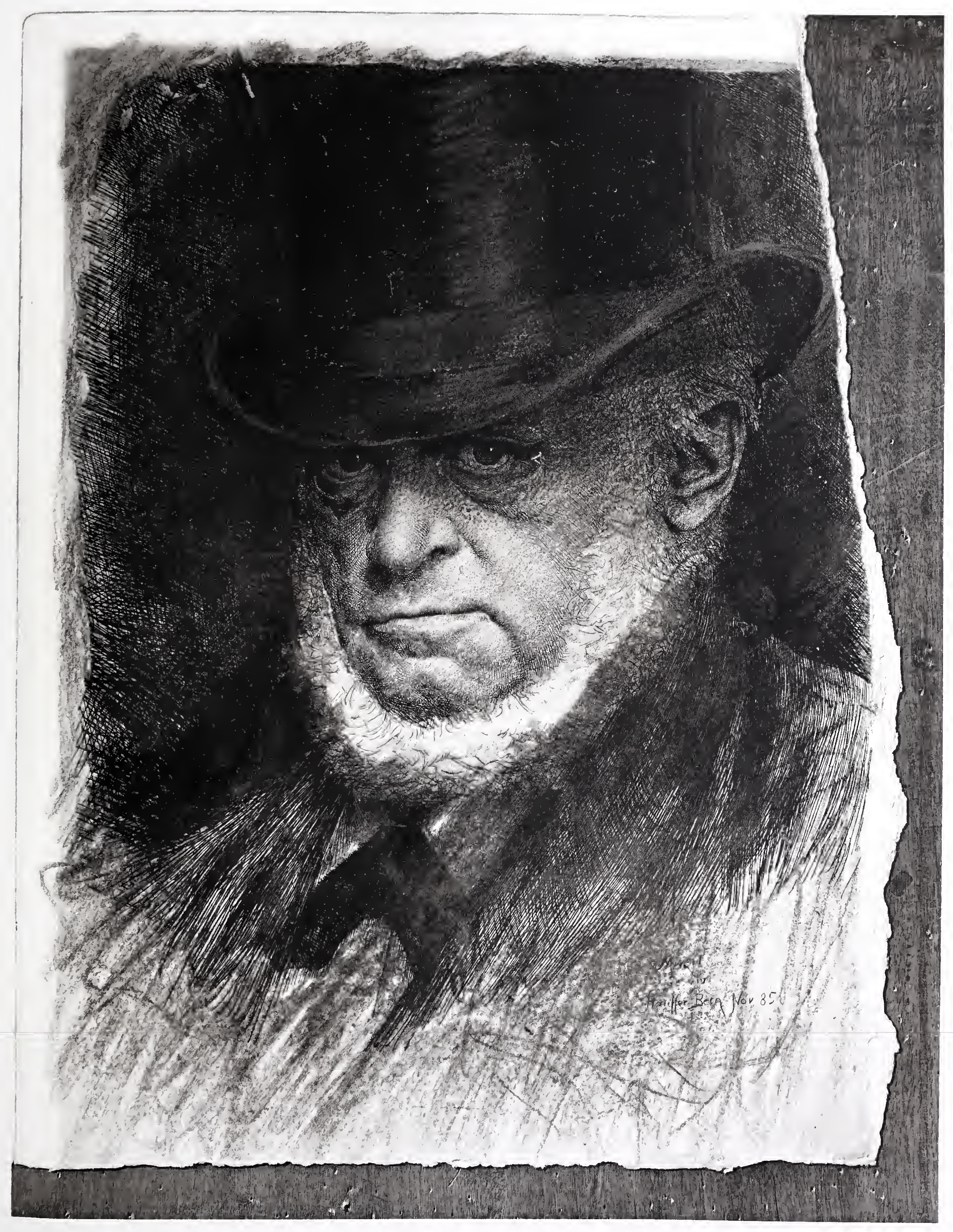
«Der Tod des Sokrates» (1876); «Ein unersetzbarer Verlust», Marmor-Basrelief eines Grabdenkmals für den kleinen Sohn des Künstlers (1877); «Der letzte Seufzer», «Christus am Kreuze», Brustbild in Hochrelief (1878); «Das Haupt Johannes des Täufers» mit dem Schwert auf einer Schüssel; ein Denkmal für den verstorbenen jungen Künstler, Baron Günzburg (1878) und «Spinoza» (1882). Aber nicht allein der Tod ist es, der in allen diesen Werken einen hochbedeutenden Ausdruck findet, sondern mehr noch das Gefühl der Trauer und eine Art von Vorwurf über den Undank der ihre Wohlthäter verfolgenden und verderbenden Menschen, die hier in künstlerischer Vollendung verkörpert sind; Gedanken, die der Bildner zuerst in seinem «Christus vor dem Volksgericht» darstellte. Der verurtheilte und gekreuzigte Christus, der enthauptete Johannes, der vergiftete Sokrates, der aus der Synagoge verbannte und verfluchte Spinoza — alle sind Märtyrer ihrer Ideen.

Im Jahre 1874 modellirte Antokolsky auch den Kopf seines Mephistopheles, (die Figur dazu entstand weit später), ein Meisterwerk des Ausdrucks von Verachtung, Hohn und Hass. Wir glauben kaum, dass ein anderer bildender Künstler diese «Spottgeburt aus Dreck und Feuer» treffender geschildert hat.

Nach und nach bis zur Gegenwart schuf nun unser fleissiger Künstler noch eine lange Reihe von hochbedeutenden Meisterwerken, deren ausführliche Beschreibung uns hier zu weit führen würde; wir müssen uns daher mit einer kurzen Aufzählung derselben begnügen. Der «Chronist Nestor», eine sitzende Marmorfigur, gehört zu seinen gelungensten und naturwahrsten Arbeiten; ebenso auch die machtvolle, energische Gestalt «Jermaks, des Eroberers von Sibirien», welche man als Pendant zur Figur Peters des Grossen bezeichnen kann. Ferner ein Marmorrelief «Ophelia» und die wunderbar schöne Marmorfigur «Nicht von dieser Welt!» eine christliche Märtyrerin darstellend, die, von Tauben umgeben, ihr leidendes Antlitz dem Himmel zuwendet. Wir halten dieses reizende Werk für eine der kostbarsten Perlen der Antokolsky'schen Sammlung. Auch der sitzende Christus mit den ausgebreiteten Armen, anscheinend die Worte sprechend: «Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid!» ist eine tiefempfundene und geistvoll koncipirte Gestalt. Schliesslich erwähnen wir noch den Entwurf für einen Leuchtthurm „Christus auf dem Meere wandelnd" und eine Anzahl von Büsten und Statuetten hervorragender Männer Russlands, die den Beweis liefern, dass Antokolsky sich auch als Meister des Portraits bewährte.

M. M. Antokolsky. Nicht von dieser Welt.

Fast alle Werke dieses russischen Künstlers sind aus seiner eigenen Initiative hervorgegangen. Bestellungen auszuführen, oder um Preisaufgaben zu konkurriren, wenn ihn die Themata nicht sympathisch berührten, fiel ihm niemals ein. Alles was ihn zum Schaffen reizte,



Karl Stauffer-Bern pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Adolf Menzel.



musste unbedingt mit seiner geistigen Natur und seinen Neigungen harmoniren. Nie rührte er um einer Summe Geldes willen Hammer und Meissel an. In seinen Werken kommt hauptsächlich der Begriff der Humanität zur Darstellung; es sind die edlen Gefühle der Menschenseele, welche er am häufigsten zu verkörpern suchte und diese Richtung, nebst seiner Gleichgiltigkeit gegen alle Phantasiegebilde, schablonenhafte Idealgestalten und Allegorien, ist ein Kennzeichen seiner Eigenart. Schönheit allein lässt ihn kalt und reizt ihn nicht zur Wiedergabe, nur wenn sie sich mit der Wahrheit vermählt und wenn auch ein bedeutender Gedankeninhalt sie verklärt, dann schafft dieser mehr reflektirende, als für äussere, sinnliche Eindrücke empfängliche Künstler seine herrlichsten Meisterwerke. Wir können uns nicht erinnern, jemals eine nackte weibliche Figur, das beliebteste Objekt der meisten Bildhauer, von ihm gesehen zu haben.

Im Jahre 1878 erhielt Antokolsky, der seiner Gesundheit halber seit 1880 in Paris lebt, für eine Ausstellung seiner Kunstwerke in dieser Stadt, die höchste Auszeichnung: die Médaille d'honneur und das Ritterkreuz der Ehrenlegion. 1880 ernannte ihn die Akademie der Künste zu St. Petersburg zum Professor der Skulptur, letzthin, bei Gelegenheit einer neuen Ausstellung seiner Werke in Paris, derselben, die wir kürzlich im Münchener Glaspalast bewundern konnten, ernannte ihn Präsident Carnot zum Offizier der Ehrenlegion. Die Jury der VI. Internationalen Kunstausstellung in München verlieh ihm die erste goldene Medaille.



KARL STAUFFER

VON

HEINRICH WEIZSÄCKER.

Nicht immer sind Erfolge in der Kunst nur von Begabung und Können abhängig, häufig unterliegen sie zugleich dem Einfluss begleitender äusserer Umstände, welche der Zufall regiert. Das gilt nicht bloss von den halben Künstlern, sondern auch von denen, welche zu den Berufenen gehören, und während der Eine spät oder nie den Beifall erntet, der ihm gebührt, erwirbt der Andere die Gunst der Menge unvermuthet, vielleicht auch ohne triftigen Grund.

Keine Frage natürlich, dass Glück und wahres Verdienst sich nicht gegenseitig ausschliessen, dass ebensowohl schon Mancher beide in seiner Hand vereinigt hat. Dies war auch bei Karl Stauffer der Fall, als er im Jahre 1881 gelegentlich der Berliner Sommer-Ausstellung für ein Portrait des ihm befreundeten Bildhauers Klein in ungewöhnlich jugendlichem Alter mit der sogenannten kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Mit einem Schlage gelangte Stauffer dadurch aus engen Verhältnissen heraus zu Ruf und Ansehen. Er war damals noch nicht lange Zeit in Berlin. Seine eben zum Abschluss gelangte Atelier-Ausbildung hatte er fast ausschliesslich in München genossen, dort hatte sich die frische Ursprünglichkeit seines künstlerischen Temperaments zuerst erprobt. Als Lehrling in einem Dekorationsmalergeschäft hatte er angefangen, hatte sich dann aber rasch den Weg zur Akademie gebahnt und hier in der sorglich geleiteten Zeichenklasse des bekannten Kupferstechers J. L. Raab, dann in dem Malunterricht von Diez und Löfftz eine vortreffliche Schule durchgemacht.

«Ich bin kein Maler», hat er später einmal, sich selbst kritisirend geäussert, und obwohl dieser Erkenntnis, wie sich zeigen wird, ein Theilchen Wahrheit zu Grunde lag, so hatte er doch mit jenem Bildnis, welches ihm seine Position in Berlin schuf, ein Meisterwerk, gerade auch nach der Seite der malerischen Qualität, geliefert. Möglich, ja wahrscheinlich ist, dass Eindrücke, die er in München empfangen, dazu beitrugen: die feinfühlige Auffassungsweise, welche für die Löfftzschule von jeher bezeichnend

war, solid im Handwerk und doch pikant, war auch in jenem Portrait zu spüren. Eine Vornehmheit des Kolorits und eine Grösse der Anschauung war ausserdem darin, welche das Vorbild des Velazquez deutlich, und nicht zu ihrem Nachtheil verrieth, aber mehr als das Alles machte sich doch der selbständige Charakter des Autors geltend, vor Allem die Gabe einer unglaublich sicheren Zeichnung, welche ja auch, man möchte sagen, für seine ganze spätere Entwicklung massgebend geblieben ist.

Der Medaille und den beifälligen Kritiken folgten Aufträge; Stauffers Portraits kamen sozusagen in Mode, und bald sah er sich, auch in materieller Beziehung, als gemachten Mann. Seine damalige Situation spiegelt sich in einigen Briefen aus jener Zeit, welche den in München zurückgebliebenen Studiengenossen von ihm Nachricht gaben, lebendig wieder. Das Bewusstsein des ersten gewonnenen Erfolges und neuer Muth zu neuem Lauf erfüllt und hebt ihn. Er wusste, dass es in der Kunst kein Stehenbleiben, sondern nur ein Rückwärts oder Vorwärts gibt. Und vorwärts trieb es ihn, trieb ihn der Ehrgeiz, aber auch die Freude am künstlerischen Schaffen um seiner selbst willen. Das war freilich in der gesellschaftlichen Sphäre, die sich ihm nun als dem neugewordenen Modeportraitisten öffnete, nicht mehr so einfach, wie vordem. Die vornehme Welt, soweit sie für Kunst schwärmt, vergöttert wohl ihre Lieblinge, aber sie will von ihnen auch unterhalten sein und legt ihnen gerne die Fesseln ihrer Geselligkeit an. Stauffers Natur war dazu nicht völlig geeignet. Als der Sohn einer geachteten Pfarrersfamilie des Bernerlandes brauchte er sich zwar seiner Erziehung nicht zu schämen, aber er war denn doch mehr zum Künstler, als zum Helden des Parquets geschaffen. Er wagte sich zwar herzhaft in den Strudel des Berliner geselligen Lebens hinein, und verstand es auch, ganz artig darin zu schwimmen, aber eine gewisse robuste Formlosigkeit, die er nie ganz abgestreift hat, liess ihn doch erst dann unbefangen und natürlich erscheinen, wenn er unter Freunden beim Abendschoppen die Rolle des Blagueurs ablegte, die er im Salon zur Schau trug, und erst da hat man den wahren Stauffer wieder, wenn er, vom «Flirt» der eleganten Welt ermüdet — in einem der Briefe jener Zeit — sich nach «dem alten Kunstwinkel an der Isar zurücksehnt, wo man für zehn Pfennige Wurst und Käse zu Abend ass.»

Am Portraitmalen als Profession hat Stauffer meines Wissens nie ein besonderes Vergnügen gehabt; auch die Menschen, welche sich malen lassen, weil sie es bezahlen können, sagten ihm begreiflicherweise nicht immer zu. Dennoch war es damals praktisch und richtig gehandelt, dass er sich vornahm, dies zunächst als seine Erwerbsquelle zu betrachten; war für den Lebensunterhalt gesorgt, so konnte er mit um so leichterem Herzen sich den eigentlichen künstlerischen Aufgaben widmen, die ihm im Sinne lagen. Er hatte das Gefühl, dass ihm in der Malerei noch viel zu lernen übrig sei, vor Allem technisch, wie er meinte. Mit dieser Vorstellung verband sich wohl auch unbewusst, je länger er von dem erziehlichen Einfluss der Schule losgelöst auf eigenen Füssen stand, eine Ahnung davon, dass, was auch Anderen mit der Zeit auffiel, seiner Begabung als Maler bei allem Können doch gewisse Schranken gezogen waren. Ein Mangel machte sich bei ihm besonders hinsichtlich des Farbensinnes geltend. Es fehlte ihm nicht nur an Treffsicherheit in der Wiedergabe der Töne, sondern auch an jener besonderen, nicht näher zu definirenden Anmuth des Kolorits, welche wie das Bouquet im Wein, in einem guten Bilde erst den eigentlichen Zauber wirkt.

Er liess sich dadurch nicht entmuthigen. Zwar kannte er zur Genüge die Pein der Selbstkritik und der ermatteten Spannkraft, welche der Atelierhumor als Katzenjammer zu bezeichnen pflegt — sie sucht sich ihre Opfer gerade unter den Besten mit Vorliebe aus — aber er besass Elasticität genug, um die kleinen Krisen der Art, wie sie sich jeweilig einfanden, zu bestehen. Sein Suchen in den Problemen der Farbe war unermüdlich, es glich einem förmlichen Experimentiren. Nach mehrmaligem kürzeren Aufenthalte in Paris war er von den modernen Franzosen in hohem Grade eingenommen, Millet, der Poët, hatte es ihm besonders angethan und Bastien-Lepage, der Koryphäe unter den Neueren, welchen das Hauptprincip einer gesunden Farbe Licht und Stimmung ist, und man fühlte in einer zunehmenden Vereinfachung der Mittel, welche Stauffer anstrebte, das Bemühen, es Jenen in der scheinbar so von selbst verständlichen Schlichtheit ihrer farbigen Wirkung gleich zu thun. Bei alledem nahmen aber seine Portraitköpfe, auch Aktstudien, die ihn ausserdem beschäftigten, immer mehr einen gewissen kühlen, branstigen Ton an, eine Eigenthümlichkeit, mit der sie manchmal recht lebhaft an ganz andere Zeiten und Dinge, an die



Karl Stauffer. Selbstbildnis.
Probedruck.

deutschen Bildnisse des sechzehnten Jahrhunderts, an Dürer und Hans Baldung, auch Holbein erinnerten, und das um so mehr, je besser sie gezeichnet waren. Am anziehendsten darunter waren die intimen Arbeiten, zu denen Freunde oder Verwandte gesessen hatten, die Bildnisse von Mutter und Schwester, dann von Gottfried Keller, Dr. Welti; auch der Gustav Freytag, den er im Auftrag der Nationalgallerie malte, hatte etwas Fesselndes, wenigstens durch die Bravour des Vortrags, aber in der Farbe überwog auch hier der Eindruck einer gewissen Härte und Rauheit. Einer der letzten Versuche war das lebensgrosse Bildnis der Frau Welti-Escher, Weiss in Weiss, das eine Zeit lang im Spätherbst 1886 bei Stauffer im Atelier stand. Hier hatte die nahezu krankhafte Röthe des Fleischtons einen solchen Grad erreicht, dass es ihn selbst beunruhigte. In Zürich hatten die Leute gesagt, das sei eine Küchenfee, die er gemalt habe, und keine Dame der vornehmen Gesellschaft; nun wollte er es mit Oleanderzweigen als Hintergrund versuchen, um durch ein sattes Grün das Roth der Wangen zu neutralisiren; was aus dem Bilde später geworden ist, weiss ich nicht, ich habe es nicht wieder gesehen.

Dankbarer erwiesen sich die rein zeichnerischen Aufgaben. Es war, als sei dies für Stauffer die eigentliche Erholung von anderer Arbeit, die ihm nicht so leicht von der Hand ging, wenn er zum Skizzenbuche und zum «Menzelstifte» griff. Diese Aktstudien, meist des Abends im Club gezeichnet, diese Hände, Gewänder, Köpfe, gehören zum Besten, was man von Zeichnung je gesehen hat. Diese Mappen und Skizzenbücher bei ihm im Atelier in Musse zu durchblättern, war ein Genuss. Wie da jede Wendung, jedes leiseste Zittern der Form gefasst war, mit welchem Verstand und mit welcher Energie zugleich, oft in mehrfach erneutem Anlauf, bis die Wiedergabe «sass»! Die Natur, die sich so spröde zeigte, ihm ihre farbigen Reize zu entfalten, hier war sie mit eiserner Gewalt gebändigt und ihre Form sah man in freien, mächtigen Zügen hingeschrieben.

Stauffers Name ist am meisten durch seine Stiche und Radirungen bekannt geworden. Seine vorwiegend zeichnerische Veranlagung hat ihn ganz naturgemäss auf dieses Gebiet geführt; der Beginn war gemacht, sobald die äusseren Anlässe hinzutraten, die wohl hauptsächlich in dem anregenden und freundschaftlichen Verkehr Stauffers mit zweien unserer hervorragendsten Maler-Radirer, Peter Halm in München und Max Klinger, damals in Berlin, zu suchen sind. In Stauffers eigenen Augen hatte die Sache zunächst nur die Bedeutung, dass er versuchte, die Technik der Radirung, «dieses herrlichsten und künstlerischsten aller malerischen (einfarbigen) Ausdrucksmittel», aus dem Grunde zu lernen; er wollte, wenn er einmal damit anfinge, seine eigenen Kompositionen zu verarbeiten — womit er bis dahin noch gezögert — auch diese Ausdrucksweise zur Hand haben. Er steuerte also der Originalradirung zu. Die Schwierigkeiten der ungewohnten Technik überwand er schnell, es dauerte zwar einige Zeit, bis er mit sich selbst zufrieden war, aber es sind doch schon unter den ersten Versuchen, für die er zunächst den eigenen Kopf in drei verschiedenen Auffassungen zum Modell nahm, Treffer enthalten, die man sich nicht besser wünschen könnte. An diese Studienköpfe reihten sich noch im selben Jahre weiter an: das Bildnis des Fräulein Eva Dohm, der späteren Gattin des schon erwähnten Bildhauers Klein, in zwei Auffassungen und das Portrait

einer Schwester Stauffers, welches der nebenstehende Lichtdruck (Studienkopf) wiedergiebt, eine Arbeit, welche schon der erste Aetzdruck so «fertig» zeigte, dass Stauffer selbst seine helle Freude daran hatte: «Dies hingegen hat reussirt», schrieb er auf den Rand eines Probedrucks, den er nach Hause schickte, «ist blos ein erster Probedruck, zu schwarz, und noch nicht übergangen, aber das wird, wenn es fertig ist, eine feine Platte» . . . Auch Adolf Menzel liess sich zu einigen Portraitsitzungen herbei, eine Auszeichnung, welche Stauffer sehr wohl zu würdigen wusste und zugleich eine Aufgabe, bei der es galt, alle Kraft zusammenzunehmen, um ein des Originales würdiges Ebenbild zu schaffen. Es entstand daraus ein vortreffliches Profilbild, eine Art Gedenkblatt zum 70. Geburtstag des Meisters, der in jener Zeit gerade festlich begangen wurde; die Reproduktion eines weiteren, nicht zur Vollendung gediehenen Versuches, denselben Kopf in Vorderansicht zu fassen, zeigt unser zweites Vollblatt nach einem Probedruck, auf welchem Stauffer selbst nachträglich den charakteristischen Cylinderhut mit Kreide hinzugefügt hat.

Von dem Eifer des Producirens, welcher ihn bei der neuen Thätigkeit mehr und mehr ergriff, erhalten wir ein lebhaftes Bild durch einen Brief aus nicht viel späterer Zeit: in der Druckerei scheint es am Abend, als sei eine Platte missglückt: «Ich stürze also heim und hoble, dass die Spähne fliegen, aber buchstäblich bis heute Morgen um fünf Uhr, die Finger thun mir noch weh», und man darf ihm, was er an andrer Stelle allgemein ausspricht, im Anblick gerade dieser Kategorie seiner Werke gerne glauben: «jede Arbeit, die nicht aus ganzer Seele kommt, an deren Gelingen man nicht mit jeder Faser seiner Person hängt, und in der man nicht ganz aufgeht, ist mir als unkünstlerisch verhasst bis in den Tod». Hier ist mehr, als der blosse Antrieb der erkannten und geübten Pflicht, es ist die volle und acht künstlerische Energie einer hohen, ja einer verzehrenden Leidenschaft, die aus solchen und ähnlichen Aeusserungen hervorbricht. Und so haben denn auch diese, wie die späteren verwandten Arbeiten in der Ausführung alle etwas Gesättigtes an sich, dem Material ist unerbittlich Alles abgewonnen, was es hergibt, und wenn es dabei auch manchmal etwas wild zugeht, sodass in der Anwendung der Mittel nicht viel Methode zu finden ist, so ist das doch nicht Laune oder Manier, sondern es offenbart sich eben darin jene Selbständigkeit gegenüber den sogenannten Regeln der Kunst, welche noch immer ein Vorrecht wahrer künstlerischer Genialität gewesen ist.

Die Entschiedenheit des praktischen Handelns, welche sich in alledem kundgiebt, hinderte nicht, dass Stauffer auch einer rein theoretischen Behandlung dieser Dinge, soweit sie vernünftig ist, ihren ganz bestimmten Werth beimass; er wagte sogar selbst eine schriftstellerische Arbeit nach dieser Richtung hin, in dem er Lalannes «Traité de la gravure» übersetzte und aus seiner eigenen Erfahrung Ergänzungen hinzufügte. Ob das Manuscript wirklich, wie er beabsichtigte, druckfertig geworden ist, muss einer besonderen Durchsicht vorbehalten bleiben. Mir gegenüber äusserte er einmal mit Bezug auf diese Arbeit: «Wissen Sie, die Gedanken habe ich alle im Kopf, aber das Schreiben möge Dieser und Jener holen».

Eine Frucht haben ihm die theoretischen Reflexionen aber doch getragen, wenigstens glaube ich, dass gerade im Zusammenhang mit ihnen und durch die Rückblicke auf das Verfahren der Alten, zu welchen sie nöthigten, sich schon im ersten Jahr von Stauffers Beschäftigung mit diesen Versuchen die bekannte Wandlung in seinem technischen Verfahren vollzog, welche vermöge einer immer weiter gehenden Anwendung des Grabstichels neben den sonst gebräuchlichen Mitteln der Radirung, der Mehrzahl seiner Kupferplatten ihr ganz besonderes, charakteristisches Gepräge gegeben hat. Es ist natürlich eine andere Art Stichelarbeit, als die seit dem 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit gebräuchliche des rein zeichnerisch behandelten, sogenannten Kartonstiches, «die Technik darf nicht gondeln», wie Stauffer sich einmal brieflich ausdrückt, sondern der in kurzen, dichtgereihten Strichlagen geführte Stichel dient vorzugsweise zur Erzeugung von Flächen in der Modellirung, die nicht sowohl auf Linien- als vielmehr auf Tonwirkung berechnet sind. Dieses, wenigstens äusserlich mit den Handgriffen der ältesten Stecher verwandte Verfahren in unserer Zeit wieder verwerthet zu haben, war nicht eigentlich Stauffers Erfindung. Auch bei neueren französischen Radirern, so bei Gaillard und Jacquemart kann man seine Spuren verfolgen, aber dort tritt es doch wieder in ganz anderer Art auf, mehr als Hilfsmittel bei kleineren illustrativen Aufgaben, nicht in so ausgedehnter Anwendung auf die schwierigsten Probleme, wie sie Stauffer in seinen nahezu lebensgrossen Portraitköpfen, dann auch in seinen gestochenen



Karl Stauffer-Bern pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Studienkopf.



Aktstudien zu lösen suchte. Hier lagen völlig ungebahnte Wege vor ihm, die zu betreten sogar Manchem als Wagnis erscheinen konnte. Klinger beispielsweise, der später selbst mehrfach und mit Erfolg in Stauffers Manier vom Stichel Gebrauch gemacht hat, rieth von dessen Verwendung damals entschieden ab. Aber Stauffer blieb bei seiner Idee und überraschend schnell gelangte er zu Resultaten. Schon im Jahre 1886 bei dem kleinen Profilkopf von Frl. Eva Dohm scheint er sich des neuen Werkzeuges Herr gefühlt zu haben: ein kleiner Stichel als Marke nahe dem unteren Plattenrand bekundet gewissermassen seine Besitzergreifung. «Ist geätzt», so schreibt er im selben Jahre an einen Freund, «so komme ich dann mit dem Stichel und schneide die Form in das butterweiche Kupfer; jetzt begreife ich, wie Dürer so Freude haben konnte am Stechen und der Schongauer, jetzt sehe ich auch, dass Rembrandt verschiedene seiner Arbeiten, den Six am Fenster, den Kassirer und den einen Hausmeister sehr viel mit Stichel bearbeitet hat.»

Karl Stauffer. Peter Halm.
Aetzdruck.

Das Instrument des Kupferstechers verliert sich in Stauffers radirten Blättern seitdem nicht wieder, und immer mehr liefert er sich und Anderen den Beweis, dass ihm der Stichel «das magistralste Material zu sein scheint, um einer Form die knappste Darstellung zu geben», wobei es freilich mit der Knappheit nicht so ernst gemeint ist: seine Zeichnung ist und bleibt wohl streng und frei vom Unwesentlichen, aber in diesen Grenzen hat er doch den ganzen unermesslichen Formenreichthum des menschlichen Angesichts, die Zartheit des Stofflichen in der Hautoberfläche und den construktiven Sinn der Gesichts- und Körperformen erschöpfend zu behandeln gewusst. An einigen der letzten Sachen ist kaum noch etwas Anderes, als Stichelarbeit zu erkennen, dahin gehört vor Allem ein grosser liegender männlicher Akt, der im Sommer 1887 fertig wurde, ferner das Bild seiner Mutter, «ein feines, kleines Köpflein à la Lucas von Leyden», wie er selbst es einmal bezeichnet hat, endlich das nur in wenigen Abzügen vorhandene, zart und glänzend wie Email ausgeführte Portrait der Frau Welti-Escher.

Die Bedeutung von Stauffers Radirungen ist jedoch mit diesen vorwiegend technischen Fortschritten nicht erschöpft, er selbst fasste seine Aufgabe weiter und höher: «Es soll sich von selbst verstehen, dass der Künstler sein Handwerk kann, er soll aber auch ein feiner Kerl sein, und etwas damit anzufangen wissen». Wie Stauffer dieser seiner Forderung, mit der Routine geistigen Gehalt zu verbinden, denn das liegt doch wohl darin, gerecht geworden ist, zeigen unter den Radirungen die Portraits wohl in der vollendetsten Weise. Man hat immer an diesen Bildnissen die Aehnlichkeit bewundert, und ähnlich sind sie in der That, so frappant ähnlich, dass sie für die Empfindung einzelner Näherstehenden

mitunter etwas geradezu Dämonisches zu enthalten schienen, aber welch' eine Intimität, welch' eine Tiefe des künstlerischen Blickes ist es auch, mit welcher hier das geistige Wesen der Persönlichkeiten jedesmal erfasst ist! Und diese Gediegenheit der Charakteristik bleibt immer dieselbe, mag es sich um Bildnisse aus der Familie, oder um solche aus Freundeskreis handeln, oder um die Bilder zeitgenössischer Celebritäten, eines Gustav Freytag, Konrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller, bei welch' letzterer Serie nur zu bedauern ist, dass eine ursprünglich geplante Fortsetzung später in Folge von Stauffers Uebersiedlung nach Rom nicht mehr zur Ausführung gelangt ist.

Wie gesagt hatten diese Arbeiten für Stauffer persönlich zunächst keine andere Bedeutung, als die von Uebungsarbeiten, daneben aber mögen sie doch auch, und vielleicht mehr, als er selbst ahnte, dazu beigetragen haben, die Grundzüge seines künstlerischen Charakters überhaupt zur Reife zu bringen. Auch die, zum Theil ungedruckten Briefe, welche mir vorliegen, weisen darauf hin: «ich glaube», schreibt er — ohne Datum, vermuthlich 1887, dem Jahre, welchem die vollendetsten Schöpfungen seiner Radirnadel entstammen — «ich glaube (und vielleicht mit durch das Radiren), eine einfache klare Anschauung der Form in ihrer Wesentlichkeit erlangt zu haben, wenn ich mal arrogant sein soll, einen gewissen Styl». Die «Anschauung», welche den Gegenstand dieser und anderer Selbstbetrachtungen Stauffers bildet, ist im Grunde nichts Anderes, als das Geheimnis des intuitiven Erkennens, des geistigen Mittelpunktes jeder künstlerisch schaffenden Thätigkeit, und es ist bezeichnend für die so ungewöhnlich stark bei ihm entwickelte Gabe eines correkten Sehens, wie er immer wieder, hier und in seinen Arbeiten selbst, eine gewisse Genugthuung darin findet, aus zerstreuenden Eindrücken das Wesentliche festzuhalten und in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht sowohl den willkürlichen, als vielmehr den normalen Bildungen nachzugehen, wofür eben das der prägnante Ausdruck ist, wenn er sagt, er glaube zu einem gewissen Stil gelangt zu sein. Natürlich lag darin keine Hinneigung zu einem akademischen Dogma, das für ihn so gut wie für Andere veraltet sein musste. Der Stil, den er anstrebt, meidet streng das Konventionelle, und der höchsten positiven Forderung, welche Stauffer aufstellt: «die Form um ihrer Schönheit willen — nichts anderes» hat er mit all' der Voraussetzungslosigkeit zu genügen gesucht, welche sie verlangt. So blieb das Abbild der Natur, das ihm die Seele füllte, frei von Zwang, individuell und realistisch wie es war. Und es lag darin keine Inkonsequenz, wenn es so blieb. Es giebt zwar eine Theorie, wonach der Realismus die Negation alles Stils sein müsste, aber dieser Satz wird durch die Praxis häufig widerlegt. Weit richtiger könnte man umgekehrt sagen, dass wahre realistische Anschauung zum Stil zurückführt. Stauffer wäre nicht der erste, bei dem sich das bewahrheitet hätte.

In der Zeit, aus welcher die angedeuteten Reflexionen stammen, beginnt in Stauffers künstlerischer Entwicklung eine entscheidende Wendung sich vorzubereiten, der Uebergang von der Ausübung der Malerei zur Bildhauerkunst, welchen er im folgenden Jahre, 1888, vollzog. Es wäre müssig, im Zusammenhang damit zu fragen, inwieweit ihn jenes Stilbedürfnis von der Malerei und den zeichnenden Künsten unbefriedigt gelassen habe, obwohl es möglich ist, dass er hier in der That nicht das fand, was er suchte. Hier zerstreuten ihn, wie er selbst sagte, zu viel Nebendinge, Flausen der Stimmung und Hindernisse der Technik, deren Ursachen freilich wohl ebenso sehr in den besonderen Eigenthümlichkeiten des Materials, wie in der Eigenart von Stauffers künstlerischer Begabung überhaupt zu suchen waren. Wie anders, wenn er Griffel und Palette ganz bei Seite legte und mit dem Werkzeuge des Bildhauers die Form, die doch vorwiegend als plastische, nicht als farbige Erscheinung in ihm lebte, plastisch nachzubilden begann. Was ihm dort im beweglicheren Material der Malerei und Zeichnung Bedürfnis schien, hier im massiven plastischen Stoffe wurde es Gebot: im Werke nicht sowohl die Reize zufälliger Bildung und Stimmung, als vielmehr das feste und gesetzmässige Gefüge der Form in erster Linie zu betonen. Dass der Plastik im Gebiete der freien Komposition engere Grenzen gezogen sind, als der Malerei, war ein Umstand, den man für Stauffers individuelle Veranlagung eher günstig als nachtheilig nennen konnte; denn auch hier lagen bei ihm gewisse Schranken der künstlerischen Befähigung zu Tage, wenigstens was grössere figürliche Kompositionen anlangt, die er wohl öfters geplant, aber nie zum Ziel geführt hat. Stauffer besass zwar Phantasie, auch die Gabe des Komponirens mangelte ihm nicht eigentlich. Unter den Radirungen sind die Einzelfiguren des Gott-

fried Keller, der, in die Philosophie des Weins vertieft, nachdenklich seinen Sitz behauptet und des Gustav Freytag, der zwischen den lustig grünenden Sträuchern seines Gartens die Qualität der Morgencigarre zu prüfen scheint, wahre Kabinetstücke von Komposition, und die volle Poësie Böcklinischer Romantik liegt über jenen geträumten Bildern von «schönen, stillen Leuten auf blumigen Wiesen» ausgegossen, zwischen denen Stauffers Gedanken lustwandeln gehen, wenn unter dem Einerlei des Berliner Tagewerkes die Erinnerung an den Süden seiner Phantasie sehnsüchtige Melodien weckt. Aber von da bis zu dem Bilde, das fertig auf der Leinwand steht, ist noch ein weiter Weg und ihn zu finden, ist ein besonderes Geschenk des Genius, welches auch unter den künstlerisch Vollbegabten nicht Jedem vergönnt ist. Dafür fehlte wenigstens Eines nicht bei Stauffer, als er den entscheidenden Schritt unternahm: das Bewusstsein, dass es ihm noch auf jeder Stufe seiner inneren Entwicklung geglückt sei, «seine Begabung richtig zu erfassen», und das war die Hauptsache.

Mit dem Wechsel der Berufsaufgabe ging Hand in Hand der Plan einer italienischen Reise, mit Klinger gemeinsam berathen und gemeinsam ausgeführt. Stauffer verliess Berlin im Frühjahr 1888, um nicht wieder dahin zurückzukehren. Die Berliner Kunstwelt war ihm nie zur Heimath geworden, und wenn sie ihm, verglichen mit München, von je als eine enge Welt erschienen war, so mochte er sie vollends bald vergessen haben, nachdem er in Rom angelangt und dort unter den Wundern alter und ältester Kunst zu einem neuen Dasein, wie ihm dünkte, erwacht war.

Es ist im Allgemeinen nicht gut gethan, in der Darstellung der Entwicklung künstlerischer Individualitäten das Gesammtbild in bestimmte Phasen schematisch zu gliedern: die Frucht, welche das Alter bricht, ist in der Jugend gereift, es wechseln wohl die formalen Ausdrucksmittel, aber die Charaktere bleiben — sofern sie überhaupt vorhanden sind — wie sie sind. Dennoch kann Stauffers römischer Aufenthalt nicht anders, als in der Form einer neuen, einheitlich für sich bestehenden Periode seines Lebens gefasst werden. Es ist, als hätte er sich nun erst in dasjenige Erdreich verpflanzt gefühlt, in welches er von Anfang an seiner Natur nach hineingehörte.

Der Ertrag seiner damaligen produktiven Thätigkeit nimmt allerdings dem Umfang nach einen bescheidenen Raum ein. Von dem Modell eines Adoranten, eines Vorwurfs, der ihn im ersten Jahre und darüber hinaus beschäftigte, ist ein Gipsabguss erhalten, augenblicklich im Besitz des Bildhauers Adolf Hildebrand in Florenz, nach der Photographie zu urtheilen eine Arbeit, so gehaltvoll, wie Alles, was Stauffer mit jener Hingebung «aus ganzer Seele» anfing, die er vom Künstler forderte. Es ist in hohem Grade zu bedauern, dass die eidgenössische Regierung sich nicht entschliessen konnte, einen Abguss der Figur in edlerem Material herstellen zu lassen, es wäre dies eine Aufgabe für eine derjenigen deutschen öffentlichen Kunstanstalten, welchen die Mittel für solche Zwecke zu Gebote stehen. Dem Adoranten folgte die Figur eines Speerwerfers, welche nicht ganz zur Vollendung kam; ein Konkurrenzentwurf zu dem Denkmal des Schweizerischen Nationalhelden Adrian von Bubenberg, Stauffers letzte Bildhauerarbeit, ist Ende 1889 in Florenz entstanden.

Ein umso beredteres Zeugnis der Umwandlung und Bereicherung seines inneren Lebens bilden Stauffers Briefe aus der Zeit des römischen Aufenthalts, deren Veröffentlichung neben der Herausgabe anderer Briefe, in der «Freien Bühne für modernes Leben» und in der «Deutschen Rundschau» Otto Brahm zu danken ist. Unsere Kunstliteratur hat nicht viele Stellen aufzuweisen, an welchen über ihr eigenstes Gebiet so viel gute Gedanken vor der Oeffentlichkeit ausgesprochen wären, wie in dem zwanglosen, ursprünglich nur für einen kleinen Kreis Befreundeter bestimmten Geplauder, welches diese Blätter füllt. In immer neuen und originellen, meist aphoristisch hingeworfenen Wendungen giebt hier Stauffer seine Anschauungen über ältere Kunst, besonders die Antike, über das Wesen von Malerei und Plastik und über die Ziele seines eigenen Strebens zu erkennen, oft ist es nur ein Bonmot, aber tiefste Wahrheit darin, und jedesmal ist, in Scherz und Ernst, das Bild eines zu immer reicherer Blüthe sich entfaltenden Ingeniums darin ausgeprägt.

Dieselbe Zeit eines scheinbar heiteren und ganz in sich selbst aufgehenden Schaffens trug bereits den Keim der bekannten Ereignisse in sich, welche Stauffers Tod herbeigeführt haben. Auf jener unheilvollen Grenzlinie sich bewegend, wo die Bereiche bewusster, aber überreizter Willensthätigkeit und geistiger Umnachtung sich berühren, zeigt sein persönliches Verhalten in diesen tragischen Vorgängen

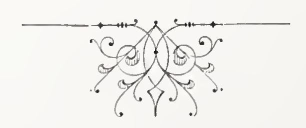
für diejenigen, welche ihn am genauesten kannten, sowie nach Allem, was neuerdings geschehene Veröffentlichungen erkennen lassen, die akute Entwicklung einer psychopathischen Belastung, welche schon in den vorhergehenden Jahren jeweilig besorgnisserregend in sein Gemüthsleben eingegriffen hatte. Er starb am 24. Januar 1891 in Florenz im 33. Lebensjahre. —

Es war die Absicht, in diesen Zeilen Stauffers künstlerische Persönlichkeit nach ihren wesentlichen Zügen zu beschreiben und die Ergebnisse seines inneren Werdens mitzutheilen.

Karl Stauffer. Aktstudie.

Man kann, wenn auf Stauffer die Rede kommt, der Ansicht begegnen, als liessen seine Werke nur die Anfänge künftiger Grösse erkennen, als enthielten sie nur Studienmaterial und keine volle künstlerische That. Daran ist soviel richtig, dass er starb, noch ehe es ihm vergönnt war, ganz, um noch einmal seine Worte zu gebrauchen, «zu halten, was er versprochen». Aber was wir von ihm in Händen haben, ist doch mehr, als bloss vorbereitende Arbeit, und wenn es nur ein Bruchstück ist von Leistungen, welche uns die Zukunft vorenthalten hat, so ist es doch nicht Bruchstück im gewöhnlichen Sinn des Worts. Fasst man allein den unmittelbaren künstlerischen Werth dieses Fragments in's Auge, so darf es eher, ja so muss es als ein Ganzes gelten: ganz ist es durch die Originalität und Fülle der Begabung, welche sich darin erprobt, ganz durch die Stärke des künstlerischen Charakters, welcher daraus spricht, kurz, es ist ganz, als unverfälschte Kunst.

Bekanntlich ist in Sachen der Kunst die öffentliche Meinung nicht immer kompetent. Aber unter Umständen kann ihr Gesammturtheil doch als Werthmesser für gegebene Leistungen bezeichnend sein. So werden wir nicht mit Unrecht eine Bestätigung dessen, was hier zur Würdigung von Karl Stauffer zu sagen war, in der allgemeinen Anerkennung finden, welche seiner künstlerischen Thätigkeit zu Theil wurde, als er noch lebte, und welche sich unverändert erhalten hat, auch über seinen Tod hinaus. Ich glaube, dass Karl Stauffer auch vor der Nachwelt nicht schlechter bestehen wird, als vor der Gegenwart. Denn eben weil es nicht halbe, sondern ganze Werthe sind, welche die Arbeit seines zu früh vollendeten Lebens zur Reife gebracht hat, ist ihm sein Name nicht nur für unsere, sondern für alle Zeit gewiss.





H. v. Klenze pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wilderers Ende.



UNSERE BILDER.

Seit der Berliner Internationalen Ausstellung von 1891 beginnen die polnischen Künstler sich zu geschlossenerem Auftreten zu sammeln. Damals wurde ihnen zum ersten Male ein eigener Saal zugewiesen. Zwar mancher Pole zog es noch vor, dem Lande sich anzuschliessen, in welchem er lebt. Brandt und Falat waren noch als Deutsche, Simieradzki war als Russe, Ajdukiewicz als Oesterreicher aufgetreten; die Zerstückelung der Nation trat noch überall hervor. In der jüngsten Münchener Ausstellung fanden sich die Polen geschlossener zusammen. Sicher ist dies nicht zum kleinen Theil das Verdienst der Münchener Vertreter der polnischen Kolonie, unter welchen W. von Czachorski nicht nur als Arrangeur, sondern auch als ungewöhnlich liebenswürdiger Mensch für die leitende und einende Persönlichkeit gilt. Es hätte dies für unsere Bilderbesprechung nur geringe Bedeutung, wenn nicht auch aus dem Werke des Künstlers die Eigenschaften hervorsprächen, welche den Maler selbst auszeichnen. Ein Zug liebenswürdigen Vertiefens in die Einzelheiten feiner gesellschaftlicher Form, etwas von der einschmeichelnden weichen Art, welche den gebildeten Polen so häufig eigen ist, spricht aus dem für seine Kunstrichtung durchaus bezeichnenden Bilde «Eine ernste Angelegenheit». Meisterhaft ist der glitzernde Atlas und der wollige Teppich dargestellt, meisterhaft der rechte Arm und die feine Hand der vornehmen Rococodame. Die ganze Liebe des Künstlers wendete sich ihr und dem sie umgebenden Reichthum zu, während der Jüngling, dem ihr fester, fragender Blick gilt, keineswegs in dem hohen Grade Mann, wie sie Weib ist. So stellt Czachorski die gesellschaftlich vornehme, weltmännisch gewandte, äusserlich prunkende Seite des Polenthums dar.

* * *

Als Gegenstück kann A. von Kowalski-Wierusz mit seinem Bilde «Im Februar» gelten, der unermüdliche Darsteller Wolhynischer und Polnischer Bauern, der sie uns im Hochzeitszuge oder auf der Reise durch das regentriefende Land, oder im Winter durch weite Schneefelder zu Pferd und zu Wagen in lebhaftester Bewegung dahinjagend vorzuführen liebt, wählte diesmal die grimme Stille einer eisigen Winternacht für seine Darstellung, die weite schneebedeckte Steppe, welche finsterer Kiefernwald und darüber der sternefunkelnde Himmel abschliesst. Die Wölfe beginnen sich in Rudeln zu sammeln, um, vom Hunger getrieben, ihre Beutezüge zu unternehmen. Mit den Sternen oben um die Wette funkeln unten in phosphorhellem Grün ihre von Hunger und Brunst erglühenden Augen. Der Athem erscheint als weisser Hauch vor den feingespitzten Schnauzen. Ueber dem Ganzen aber liegt die Klarheit und der flimmernde Schein des tiefen Frostes, der grausame Ernst des Winters und der kahlen, menschenlosen Ebene!

* * *

Unter den Münchener Landschaftern rückt Peter Paul Müller stetig mit jedem Ausstellungsjahr in der allgemeinen Werthschätzung ein Erkleckliches weiter hinauf. In seiner Naturauffassung ist so viel trockene Sachlichkeit, so viel gesunder Blick, so viel ernster Fleiss und dabei ein so redliches Streben nach Wahrheit, dass man diesen Fortschritt sehr wohl versteht. Denn wenn Müller gleich ein Mann ruhigen Sehens und ein Freund unverfälschter Richtigkeit im Darstellen des Erschauten ist, so liebt er seinen Wald doch viel zu ehrlich und tief, als dass nicht allemal ein reichliches Stück deutschen Empfindens in sein Bild mit hinein gewoben würde. Diesmal ist's Spätherbst im Buchenwalde: Nur wenig Blätter noch an den Bäumen, um so

mehr aber auf dem Boden, welchen eine glänzende braunrothe Decke so dicht überzieht, dass nur hie und da ein Stein, ein abgefallener Ast, eine Wurzel hervorragt. Die Sonne beginnt sich zu senken und wirft die Schatten der weiss berindeten, grün bemoosten Stämme über den glitzernden Blätterteppich, so dass die goldigsten Reflexe durch den Wald sich kreuzen. Es ist still in diesem Buchenhaine: Nur einige Weiber rascheln, Reisig zusammentragend, durch das welke Laub. Wenn sie erst am Maler vorüber sind, dann wird das Schweigen ein tiefes sein. Kaum dass noch hie und da ein letztes Blatt fällt oder ein abziehender Vogel klagend die Gefährten ruft! . . . .

* * *

Oskar Björck ist unter den modernen Schweden einer der Gefeiertsten, ein Realist schlankweg, der die Natur wiedergeben will, nur ein Stück Natur, nicht um des Gegenstandes willen, sondern um das Licht, die Luft, den Eindruck des Tages zu schildern, um zu schildern überhaupt, nicht um einen Vorgang darzustellen oder eine Geschichte im Bilde zu erzählen. Man schaue auf unser Blatt und zwar in einer Entfernung, dass der einzelne Pinselstrich nicht mehr störend sichtbar ist: Man wird den vollen Eindruck der Natur haben. Es scheint, als habe der Photograph thatsächlich seinen Apparat in einen Stall gesetzt und durch eine Momentaufnahme die Natur festgehalten!

Sehr Viele werden gerade um dieses Eindrucks willen das Bild «Im Kuhstall» kritisch verwerfen. Soll der Maler wirklich nicht mehr leisten als der Photograph zu schaffen vermag? Sie mögen mit vor das Bild in der Münchener Ausstellung treten und sich mit an der grossen malerischen Kraft freuen, mit der hier das Licht durch Farbe, der Raum auf der Fläche dargestellt wurde. Wie da der durch die Fenster auf Leiter und Heu fallende Tag hervorleuchtet, wie fein die Tonschwingungen durch den tiefen Raum hindurch nachempfunden sind! Björck gab auf der Fläche den Raum wieder, den ganzen weiten Raum mit seinen Abmessungen, seinen Gliederungen, den ihn belebenden Dingen und Wesen. Er schuf die Natur nach, indem er das plastisch Vorhandene in sich aufnahm und in der Fläche so gut wiedergab, dass, vor den photographischen Apparat gebracht, Raum und Bild im Nachbilde gleichmässig wahr wirken.

Das ist ein wahrer Sieg des Realismus. Das Bild hat alle Eigenschaften eines ächten Kunstwerkes; denn es zeigt die Natur, individualisirt durch einen tief empfindenden Künstler. So wahr das Bild ist, so eigenartig ist es auch. Nur dieser eine Realist malt die Natur so, wie das Bild sie zeigt. Man stelle Liebermann oder Bastien-Lepage in denselben Stall, sie werden ein ganz anderes Bild schaffen, entsprechend ihrer Individualität, obgleich auch sie völlig wahr sein wollen. In wiefern ihnen dies gelingt, bringt die photographische Aufnahme zum Bewusstsein, welche das Bild jener Individualität theilweise, nämlich im Farbenton, entkleidet. Sie bietet also eine Handhabe für die nach künstlerischem Verständniss Strebenden, den Werth, die Lebensaufgabe und die innere Bedeutung eines bedingungslosen Realismus zu prüfen.

* * *

Auch Theodor Schmidt ist ein Realist. In seinem Bilde «Der Photograph auf dem Lande» ist nichts, was nicht redlich der Natur abgelauscht sei: das Bauernhaus, jede einzige Figur aus der vor dem Apparat aufgestellten Familie, wie der ihn bedienende Alte und die lachlustige Schaar der Kinder! Und doch gehört das Bild einer ganz anderen Richtung der Malerei an.

Zunächst weist der Maler den Beschauer auf den Gegenstand hin. Er sucht in jedem Kopf, in jeder Bewegung eine Erzählung zu geben. Der dumme Alte mit dem ängstlichen Enkel, die lustigen Mädchen, das weinende Kind auf dem Arme der Mutter, der um sein Werk besorgte Lichtkünstler — Jeder ist auf seine vorzugsweise psychologischen Eigenthümlichkeiten hin geprüft, nachempfunden und dargestellt. Dann ist das Bild nach künstlerischen Gesetzen aufgebaut, rücken sich die Gruppen pyramidal zusammen, führen die Linien in den Mittelpunkt der Darstellung hinein. Man achte z. B. auf die beiden Bücher auf dem Boden als Schlusspunkte der Pyramiden, deren eine Spitze der Kopf des Photographen, die andere jener der am Kopftuche rückenden Alten ist. Sie scheinen zufällig an ihrem Platze zu liegen, sind aber künstlerische Hilfsmittel, der Komposition Halt und Boden zu schaffen.

Das Licht wird sorgfältig im Mittel des Bildes gehalten. Denn Licht lockt den Blick an, führt den Beschauer dahin, nicht durch die Einzelheiten sich ab-



F. M. Bredt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Arabischer Schleiertanz.



lenken zu lassen. Die Einheit des Bildes ist der Stolz des Malers. Nicht ohne Absicht legt sich vorn über den Boden ein Schatten und über die oberen Theile des Hauses ein grauer Duft: Auch sie helfen zur Komposition des Ganzen.

Die realistische Wahrheit ist bei Schmidt also gemässigt durch künstlerische Absichten. Der Maler fühlt sich nicht als ein Diener, sondern als Herr der Natur, die er in sich aufnahm, um sie umgestaltend nach seinem Empfinden zu verschönen.

Ob dies ihm gelang, sei den Beschauern zu entscheiden überlassen. Die Mehrzahl unter ihnen wird ihm wohl ihre volle Anerkennung nicht versagen. Manche aber werden meinen, die volle, nicht umgestimmte Natur, die Natur aus Gottes Hand, sei doch schöner als alle menschlich verbesserte Natur, ja jene sei so reich und gross, dass ihr als treuer Verehrer zu dienen, die ächteste Art des Künstlerthums sei. Denn selbst unbeabsichtigt mische sich Menschenthum genug in das Menschenwerk, welches getreue Wiedergabe des Gotteswerk zu sein anstrebt. Der bedingungslos zum Realismus schwörende Künstler werde doch nie den reinen Abklatsch der Natur schaffen können, den hervor zu bringen die Zeitgenossen ihm vorwerfen.

* * *

Vor etwa zehn Jahren, auf der Münchener Ausstellung von 1883, hatte Claus Meyer einen ganz ausserordentlichen Erfolg mit einem Bilde, dessen Gegenstand nicht eben bedeutend war, das aber eine seltene malerische Verfeinerung, eine köstliche Leuchtkraft des weissen Lichtes und eine hohe Vornehmheit und Klarheit des im Sinne des Pieter de Hooghe gehaltenen Tones besass. Aehnliches war vorher in Deutschland kaum gesehen worden. Namentlich die Künstler waren es, die seinem sonst bescheiden auftretenden Werke Huldigungen bereiteten. Meyer blieb auf dem damals eingeschlagenen glücklichen Wege. Seine Bilder haben zwar selten oder nie einen lebhaften dramatischen Vorwurf. In der Kneipe sitzende Würfler, politisirende Spiessbürger, alte Weiber im Spital oder hier eine «Briefleserin», eine auf einem Stuhle sitzende, ganz in ein Schreiben vertiefte junge Holländerin — das sind die Vorwürfe, um die der Künstler malerische Reize, koloristisches Feingefühl, sinnige Beobachtung zu fügen weiss, das Einfachste verklärend, den Beschauer zwingend, seiner Anregung zu folgen und mit ihm über den Gegenstand hinaus auf die Kunst des Malens, auf die Sicherheit des Vortrages, auf die Vollendung der Technik zu schauen.

* * *

«Ein Dankgebet!»

Der aus dem Felde heimgekehrte, noch von seinem Wundlager her blasse Soldat bringt Weib und Kind, aber auch das Marienbild und die nun endlich zwecklos gewordenen Krücken in die Kirche, vor das Gitter der Kapelle der gnadenreichen Jungfrau Maria.

Georg Buchner, der dies Bild schuf, hat uns bisher zumeist Heiligenbilder vorgeführt. Dabei hat er das Streben nach Wahrheit mit dem Schönheitsgefühl der Menge zu versöhnen gesucht, ohne sich als Künstler etwas durch Nachgiebigkeit gegen den Kunstunverstand, welcher namentlich in theologischen Kreisen eine so weite Heimath hat, zu vergeben. Nun hat er seinen künstlerischen Standpunkt gewechselt. Er malt nicht mehr die heilige Jungfrau mit den sie umspielenden Engeln, sondern zeigt ihr Wirken auf gläubig sich ihr hingebende Menschen. Vielleicht hofft er so die Hüter der Kirchen zur neuen Kunst hinüberzuführen, welche meinen, frommes Schaffen dürfte nicht an unsere Zeit mahnen, sondern müsse nothwendig mittelalterlich aussehen!

* * *

Ob es Albert Keller mit seiner an das Kreuz gebundenen «heiligen Julia» wohl gelingen wird, für die junge Kunst die Thore der alten Dome zu öffnen?

Gewiss nicht, solange die kunstgeschichtliche Anschauungsweise den lebendigen Blick für das moderne Schaffen verschleiert. Unsere kirchlichen Kunstmäcene haben fast alle zu tief in die alte Kölner Schule des Stephan Lochner oder in die italische Weise des Giotto und Fiesole hineingesehen, stehen noch zu tief unter dem Einfluss von Overbeck und Veit, als dass sie den Gedankenwegen eines modernen Malers freudig und mit gerechter Würdigung seines Strebens nachzugehen vermöchten.

Und doch sollte man denken, dass Keller ihnen das Verständnis erleichtert: Ein schönes Weib in hoffnungsvollem Schmerz am Kreuze; golden umstrahlt sie der Glorienschein; aber gewaltiger, durchdringender, macht-

voller umfluthet sie ein Lichtstrahl von oben, aus den Welten der Erlösung.

Ist es nicht fromm empfunden dieses Bild; ist es nicht zugleich künstlerisch empfunden; umweht es nicht ein geheimnissvoller mystischer Zug?

Nein, sagen die Freunde alter Kunst, so hätte das Mittelalter die Heilige nicht dargestellt. Sie ist zu realistisch, zu wahrhaftig!

Soll man etwa nicht an sie glauben: dass sie wirklich war, wirklich litt und wirklich aus dem Irdischen zum Unendlichen erlöst wurde? Muss sie unwahr sein, um kirchlich zu wirken?

* * *

Erlöst!

Der Maler Hippolyt von Klenze, der Sohn des berühmten Architekten, selbst eine in München wohlbekannte und beliebte Künstlererscheinung, schuf unser Bild «Wilderers Ende» und in diesem selbst seinen Schwanensang. Denn auch ihn ereilte bald nach Vollendung des Werkes der Tod (Anfang Mai 1892), den er auf seinem Bilde so ernst zu schildern wusste.

Den Wilderer erreichte auf einem seiner Streifzüge das jähe Schicksal: Man sieht es an dem von Menschentritten aufgewühlten Schnee, an den Blutflecken, dass es einen harten Kampf mit dem Förster gab, ehe der auf bösen Wegen Wandelnde auf einsamer Bergeshöhe zusammenstürzte.

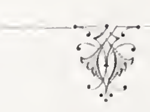
Schon schleichen die Füchse heran, um die Leiche «anzuschneiden», bis unten vom Thal herauf die Träger kommen werden, um mit stillem Begräbniss hinter der kleinen Dorfkirche dem wilden Drama sein trauriges Ende zu bereiten.

* * *

F. M. Bredt haben wir den Freunden dieses Blattes schon einmal als Maler des Orients vorgeführt. Heute zeigt er uns den «Arabischen Schleiertanz». Auf dem Divan, vor dem reich gestickten Wandteppiche, sitzen die Musikanten, die durch bald eintönig hinschleichenden, bald laut aufjauchzenden Gesang die Tänzerin ermuntern. Andere Mädchen, die Nachfolgerinnen sobald diese ihren Reigen geendet hat, schauen aufmerksam zu. Der Tanz ist vorzugsweise ein Wiegen des Körpers bei ruhigem Schreiten, ein Neigen und Beugen, ein Spiel mit dem Schleier, der bald die Gestalt umflattert, bald sich fester an sie schliesst. Die Ruhe aber, mit der der Einzeltanz beginnt, geht bald in raschere Bewegungen über, bis ein konvulsivisches Zucken den jungen, halbentblössten Leib durchzieht und in wilden, harten Schwingungen die Gluth des Orients zum sinnlichen Ausdruck gelangt.

* * *

Der geschäftsführende Ausschuss des Landescomités für die Feier der goldenen Hochzeit Seiner Hoheit des Herzogs Ernst II. von Sachsen Koburg-Gotha und der Herzogin Alexandrine, geborenen Prinzessin von Baden, überreichte am 3. Mai 1892 dem hohen Jubelpaare ein Gedenkblatt von der Hand des Malers Carl Marr, von welchem wir hier eine Nachbildung vorlegen. Marr hat schon manche Arbeit dieser Art geliefert, so schon 1887 das Huldigungsblatt der Studirenden der Münchener Akademie für Kaiser Wilhelm I. zu dessen 90. Geburtstag. Der Künstler, der sich durch das Riesenbild der Flagellanten in die Kunstwelt einführte, (siehe «Die Kunst unserer Zeit». [H. E. v. Berlepsch, Die erste Münchener Jahres-Ausstellung. München 1889, Seite 4]), weiss auch im Kleinen und Zierlichen zu wirken, der Deutsch-Amerikaner auch deutscher Sinnigkeit und deutscher Treue den feinsten Ausdruck zu geben. Die Ansicht des Schlosses Rosenau bei Koburg in der Initiale D, der Zug junger und alter Glückwünschender, die Gruppen der Leidenden und Gesundenden in dem «Genesungshause», welche jener Ausschuss als Erinnerung für das Fest im Thüringer Walde gründete, all' dies ist mit der Schrift zu einem schönen, einheitlichen Blatte verbunden, welches gewiss dem hohen Paare eine liebe Mahnung an die «alte Gefolgetreue» ist, deren sich die Gothaer und Koburger in der Urkunde rühmen.



Durchlauchtigster Herzog gnädigster Herzog und Herr! Durchlauchtigste Herzogin gnädigste Herzogin und Herrin!



Zu dem goldenen Jubelfest der Vermählung das Euren Hoheiten durch ein gnadenvolles Geschick gewährt wurde bringen auch wir Kinder des Gothaer Landes in treuer Verehrung ehrfurchtsvollen Gruß und Glückwunsch.

In der Erhebung dieser Stunden denken wir daran wie unsere Eltern und wie wir selbst durch fünfzig Jahre Antheil gehabt haben an großer Freude und großem Leid, die Euren Hoheiten das Herz bewegten. So oft Schmerz über den Verlust theurer Anverwandten Eure Hoheiten niederbeugte, zitterte der Trauerton unter uns in tausend Herzen nach; jeder fröhliche Erfolg, welchen unser hoher Herr durch Seine reiche Thatkraft gewann, wurde auch von uns mit Behagen genossen. Wenn die erlauchte Herrin in Zweifel bangte um das Leben des geliebten Gemahls, der fern von der Heimath in Kriegsgefahren weilte, da waren wir die bescheidenen Vertrauten Ihrer Sorge; als Eure Hoheit in hochsinnigem Entschluß die Wahl traf bei dem innern Kampf der Deutschen und wieder als Eure Hoheit in der Versammlung deutscher Fürsten den Kaiser küren half, da sahen wir mit stolzer Freude, daß unser Landesherr unter den Ersten stand, welche das neue deutsche Reich aufrichteten.

Noch lebt unter uns Thüringern viel von der alten Gefolgetreue, welche die Ehre des Herrn auch als die Ehre des Landes betrachtet und welche in Tagen der Noth zu dem Landesherrn aufblickt wie zu einem sorglichen Hausvater und zu der hohen Herrin als zu einer hilfreichen Retterin für jeden armen Landgenossen. Bei den ungeheuren Wandlungen, welche dieses halbe Jahrhundert den Deutschen brachte, haben auch in unserm Herzogthum herbe Streit und scharfe Gegensätze nicht gefehlt. Was aber über allem Hader der Parteien feststand, was immer wieder versöhnte und zusammenschloß, das war der milde Sinn, das gütige Herz, die unablässige Beachtung der allgemeinen Wohlfahrt, womit Eure Hoheiten um unser Land wie für die Einzelnen bemüht waren. Den Höchsten der Erde eng verbunden, stehen Eure Hoheiten doch auch der Bevölkerung unserer Landschaft so nahe und vertraut, daß der Wunsch des Volkes, die Klage der Bekümmerten leichter an das Herz dringen als wohl in größerem Staatswesen.

Und dies persönliche und vertraute Verhältniß zu Euren Hoheiten, die innige Übereinstimmung des Willens in Vielem, was wir unserm Lande wünschen, erkennen wir gerade jetzt als einen wertvollen Besitz, den wir um Alles nicht missen möchten. Heut dürfen wir uns auch solcher sichern Zugehörigkeit rühmen.

Denn wie die Stämme unseres Bergwaldes erstarkt sind, indem sich ein Jahresring um den andern schloß, so hat Eurer Hoheiten langes huldreiches Walten auch in unsern Seelen einen Jahresring treuer Anhänglichkeit über dem andern gefestigt, vom ersten Tage, an dem die neuvermählte Herrin die Höhen unserer Landschaft erschaute, bis zu dem goldenen Ring dieses Jahres.

Gern möchten wir tiefsinniger Verehrung einen Ausdruck geben, welcher die Erinnerung an das hohe Fest dieses Tages für die Nachkommen festhält. Uns war wohlbewußt, daß Euren Hoheiten am besten ein Gedenkzeichen gefallen wird, das vielen Nothleidenden hilfreich ist. Deshalb wurde beschlossen, die Heilkraft unserer schönen Berge und Wälder in Anspruch zu nehmen, um armen Leidenden Genesung zu bringen und auf dem Thüringerwalde ein

Genesungshaus

zu errichten, in welchem Bedürftige, die durch geschwächte Gesundheit in ihrer Erwerbsfähigkeit Einbuße erlitten haben, zum Wiedergewinn ihrer Kräfte Aufenthalt finden können.

Indem wir in Ehrfurcht bitten, daß Eure Hoheiten dieser Stiftung höchst Ihre Beistimmung und huldreiche Förderung gewähren wollen, erflehen wir der Allmacht Segen für unser geliebtes Herrscherpaar, für unser Land aber von Euren Hoheiten die Fortdauer fürsorgender Liebe und Huld.

Der geschäftsführende Ausschuß des Landescomite's für die Feier der Goldenen Hochzeit der höchsten Herrschaften am 3ten Mai 1892.



Karl Marr pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gedenkblatt.



INHALTS-ANGABE.

(Der vorliegende Band besteht aus zwei Theilen, worauf bei Benützung des Inhaltsverzeichnisses gefl. zu achten ist. Die vor den Seitenzahlen stehenden Ziffern I und II geben an, in welchem Theil sich die betr. Artikel und Illustrationen befinden.)

Aufsätze.

Vollbilder.

Textbilder.







